Henri Focillon

piero
della
francesca

Editura Meridiane

Piero della Francesca

Biblioteca de artă
Biografii. Memorii. Eseuri

HENRI FOCILLON,
Piero della Francesca

© 1952, Armand Colin

Toate drepturile
asupra prezentei ediții în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Henri Focillon

piero della francesca

Traducere de
VICTORIA JIQUIDI

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1983

Pe coperta I:

PIERO DELLA FRANCESCA,
Legenda Crucii, Heraclius readuce crucea la Ierusalim,
detaliu, San Francesco, Arezzo

Pe coperta a IV-a:

Henri Focillon
(fotografie)

CUVÎNT ÎNAINTE

În 1934—1935, Henri Focillon consacră lui Piero della Francesca un curs public la Institutul de artă şi de arheologie al Universităţii din Paris. Însemnările sale, confruntate cu cele ale studenţilor, au permis restabilirea cu precizie a întregului curs.

Această lucrare reprezintă, aşadar, redarea unei expuneri orale, şi a urmărit să-i păstreze caracterul larg şi direct. Scopul acestor lecţii era de a crea o perspectivă asupra artei lui Piero della Francesca, de a-i justifica „actualitatea". Ele se înscriu în seria de studii, tot mai numeroase, inspirate de maestrul Legendei crucii.

Notele şi bibliografia au fost completate de un grup de foşti elevi, pe baza lucrărilor apărute după 1935.

INTRODUCERE

Diferenţele de relief nu explică integral deosebirile de istorie, şi mai puţin pe cele sufleteşti, dar ele ne oferă un fel de imagine şi de interpretare. Astfel sînt marile contraste ale Toscanei, uneori atît de sălbatică în văile sfîşiate de Arno, de o secetă exasperantă în Casentino — refugiul sfîntului Francisc —, alteori larg deschisă, umană şi paşnică în lumină, precum încîntătorul bazin al Florenţei, şi, în locurile mai retrase, acel Val di Chiana, odinioară acoperit de mlaştini, astăzi cîmpie verde şi fertilă. Suspendată pe un platou al Apeninilor, Arezzo o domină; Arezzo, străvechea patrie a lui Mecena, apoi a lui Petrarca, Arezzo unde pe zidurile bisericii San Francesco, Piero della Francesca a pictat vastele compoziţii ale *Legendei crucii.*

Niciciînd nu am încercat un sentiment mai înalt de linişte intelectuală ca în faţa acestor ziduri dintr-un mic oraş toscan, decorate la mijlocul secolului al XV-lea de un vechi maestru umbrian. În zilele noastre — după atîtea studii despre Italia şi preferinţele succesive ale diferitelor generaţii pentru maeştrii într-atît de diverşi — aici s-ar putea să ne găsim cel mai în acord cu noi înşine. Toţi au simţit-o, istoricii ca şi poeţii. Toţi redau gloria de odinioară a celui care, în vremea sa, era numit cu un cuvînt regesc, fidel interpret al unui mod de dominație pașnică a spiritului, „monarhul“ picturii.

Ce vedem acolo? Ordinea în lumină, *lucidus ordo*; o ordine definită de lumina spiritului, o ordine calculată sub toate aspectele, dar care nu-și urmărește propriul calcul, ci omul însuși, omul ca figură exemplară a lumii, scos din agitația sa, eliberat de convulsii, posesor strălucit al grădinii pămîntului; în întîmplările extraordinare din cele mai vechi cronici, demnitatea impersonală a formelor, exprimînd o misiune mai înaltă și mai senină decît nenorocirea, disperarea și moartea. Surpriză, deoarece toate acestea au loc foarte aproape de dogoarea Florenței, în perioada cea mai neliniștită și mai agitată a picturii italiene. Această pictură, misterioasă tocmai prin naturalețea ei, aparent atît de puțin teoretică, țîșnește dintr-un tumult de teorii, de întrebări, de probleme, de experiențe.

Cum de este oare posibil? Sîntem tentați să spunem, așa cum se mai întîmplă, că Piero della Francesca instituie o ordine nouă, că el, cel dintîi, face să-i urmeze romantismului gotic clasicismul mediteranean, că odată cu el evul mediu ia sfîrșit și apare Renașterea.

De fapt totul e mult mai complex și vom încerca să explicăm de ce.

Cele două Italii

În realitate, prin arta, prin întreaga istorie a culturii sale și, poate, prin aptitudinile ei profunde, Italia îmi apare dublă. Această idee m-a frapat atunci cînd îl studiam pe Rafael. Uneori am expus-o în lecțiile mele. O regăsesc pînă și în psihologia obișnuită a italianului modern, care aspiră, pe de o parte, la o ordine clasică, stabilă, grandioasă, strălucitoare în construcții, și, pe de altă parte, teatrală, iluzionistă, expansivă, pasionată, susceptibilă. În artă vedem conturîndu-se două Italii: o Italie romantică sau expresivă, o Italie constructivă și monumentală. Sînt eu, oare, în contradicţie cu principiile din *Viaţa formelor*? Nu cred, căci există popoare baroce în ţări clasice şi popoare clasice în ţări baroce.

Să revenim, aşadar, la această Italie dublă şi să privim mai întîi Italia „romantică" cum se dezvoltă în diversele personalităţi ale timpului. Ea apare încă din antichitatea clasică, în unele trăsături ale lui Virgiliu şi chiar ale arhitecturii imperiale, dar s-o urmărim mai bine în cursul evului mediu. Romantismul popular al pictorilor de miracole (primul ciclu este al sfîntului Clement), din prima perioadă a picturii franciscane — cu scene ce înconjoară icoana sfîntului —, opune o artă patetică, violentă, goticului francez, mai raţional şi mai măsurat.

Mistica franciscană şi sfîntul Bonaventura, surse ale unei poetici şi iconografii expresive, inspiră un romantism teologic. Romantismul aristocratic al pictorilor sienezi, de o esenţă mai subtilă, se traduce printr-o calitate ornamentală, o artă de a imprima figurilor eleganţă, o notă exotică, nostalgică, o preferinţă pentru anecdotă şi un stil preţios de obiect de artă, chiar în centrul celei mai cumplite drame. În sfîrşit, în Nord, şi mai ales la Verona, un romantism vizionar, de o structură destul de diferită, inspiră peisaje-tapiserii, unice porturi la mare, oraşe de vis.

Şi, pe de altă parte, să ne îndreptăm către cealaltă Italie, Italia monumentală şi clasică. Aceasta nu prea lasă loc neliniştilor sufletului omenesc. Inspirată de amintirile Romei antice, ea transmite o notă de impasibilitate şi duritate. Are o linie paşnică, pronunţat intelectuală, augustă. Este Italia lui Cavallini, a lui Giotto, a lui Masaccio, a tuturor celor pe care îi putem numi „constructori" şi care îl prevestesc pe Piero della Francesca. La Santa Cecilia din Trastevere, Cavallini, moştenitorul bizantinilor din Toscana, dă figurilor din *Judecata de apoi* o stabilitate severă, aproape impersonală. Mai ales Giotto, la Santa Maria dell' Arena din Padova, construieşte forme grele, făcute nu pentru a se mişca, ci pentru a rămîne în locul în care au fost aşezate; astfel sînt *Sfînta Ana întîlnindu-l pe Ioachim* sau *Pretendenții la mîna Fecioarei*. Această aderență la sol, această greutate, le mai regăsim la Masaccio, în picturile de la Santa Maria del Carmine (de exemplu, *Sfîntul Petru împărțind pomeni săracilor*). Piero aparține aceleiași dinastii.

S-ar putea crede că există două curente succesive, din care cel de-al doilea nu s-a desprins încă de primul. Dar nu este așa, pentru că cele două curente merg înainte, primul împreună cu grupul de „rafinați“ ai celei de a treia generații toscane a secolului al XV-lea, dansatorii lui Botticelli — ce par epuizați de efort —, marile compoziții din Capela Sixtină, școala lui Michelangelo, Tintoretto, cea a bolognezilor, în sfîrșit, a unor artiști ca Magnasco; cel de-al doilea cu Fra Bartolomeo, Rafael din *Stanze*, eterna visare romană a Italiei. Așadar — încă o dată o spunem —, nu sînt două curente succesive. Pe de altă parte există interferențe, căci există întîlniri și întrepătrunderi chiar la constructori, la Castagno și Uccello, în multe privințe gotici încă, la oameni precum Jacopo della Quercia, Signorelli, Michelangelo, în sfîrșit, chiar în ceea ce privește perspectiva, mai întîi măsură a spațiului prin rațiune, apoi procedeu de ficțiune, la originea tuturor efectelor teatrale, atît de dragi italienilor. Cînd spun aceasta mă gîndesc la Teatro Olimpico de la Vicenza, la lucrările lui Palladio, creator de volume și de miraje. Piranesi este, fără îndoială, exemplul tipic al acestei dualități pe care o poartă în geniul său, și pentru care simte o atracție dublă și despotică.

Rațiunea acestei dualități

Care sînt motivele acestei dualități, atît de vii în acea vreme? Anturajul, se va spune. Dar anturajul nu este omogen, ci e străbătut de însăși această dualitate. Umbria, de exemplu, dăruiește primului curent maeștri ca Gentile da Fabriano și, mai tîrziu, Perugino, iar celui de al doilea, pe Melozzo da Forlì şi Signorelli, fără a mai vorbi de cel mai important dintre toţi, Piero della Francesca. Să căutăm atunci cauzele în epoci? Dar, în aceeaşi epocă şi în acelaşi oraş, observăm, pe de o parte, constructorii, iar pe de alta, pe acei oameni „de odinioară", Fra Angelico şi Gozzoli. Poate în tehnici? Dar există o sculptură pitorescă şi o pictură statuară. Ghiberti este pictor în reliefurile porţii Baptisteriului, Uccello este sculptor în marile sale portrete ecvestre, şi la fel Castagno.

Nu trebuie deci să ne mărginim în exclusivitate la aceste categorii, ci să admitem şi să folosim principiul mai suplu al *familiilor spirituale.* O familie spirituală dublă este cea care a creat Italia, şi, în special, Quattrocento-ul. O intensă epocă experimentală, epocă de cercetări, de tentative, de abandonuri, între destrămarea goticului şi statornicirea noului stil, ajunge cu Piero della Francesca la un anumit clasicism, deşi cuvîntul clasicism de-abia exprimă acel *punctum saliens* al unei arte care şi-a găsit, în sfîrşit, liniştea, un apogeu ce durează cîţiva ani, un fel de scurtă strălucire. Piero della Francesca a cunoscut acest tumult, a fost frămîntat de toate problemele. Arta lui, urmărită în marea vîltoare florentină, apare uimitor de calmă, de o originală impersonalitate. Totuşi, pentru a o înţelege mai bine, trebuie să încercăm să cunoaştem problemele la care răspunde.

Problemele

Despre ce probleme este vorba? Nu trebuie niciodată să uităm că sîntem istorici şi cît de mult ne interesează problemele istorice; că noi studiem raporturile în timp, că nu putem şi nici nu trebuie să speculăm cele nedatate şi incerte. Dar există şi alte probleme decît cele ale relaţiilor în timp: sînt acelea pe care artistul însuşi şi le propune şi pe care, la rîndul nostru, trebuie să încercăm să le punem în aceiaşi termeni. Fără îndoială, nu toți artiștii și le pun. Există firi al căror talent se acomodează cu soluțiile altora, există epoci în care sînt găsite soluțiile esențiale, dar există și firi inventive și epoci de experiențe; tocmai aici ne găsim, și în cea mai bogată varietate.

În ce fel aceste probleme ale picturii par să se fi prezentat lui Piero della Francesca? Ele par toate atît de strîns legate unele de altele, încît ezităm să le separăm. În primul rînd este problema *construirii spațiului* (studiul diverselor soluții de-a lungul timpului ar constitui pentru mine unul din capitolele esențiale din istoria spiritului uman), apoi problema *ordonării figurilor*, a găsirii unor raporturi calculate; problema *plastică*, adică a calității exclusiv picturale a figurilor; în sfîrșit, *poetica* pe care o naște.

Mai întîi voi expune pe scurt viața lui Piero della Francesca și istoria lucrărilor sale. Vom încerca să reconstituim geneza spirituală a lumii lui Piero, să refacem în direcțiile ei principale însăși acea lume, să vedem în ce fel el a definit o măsură exemplară. Astfel vom înțelege, poate, de ce este el *actual* pentru noi, așa cum Rafael era actual pentru Ingres, sau Botticelli și grupul său au putut să fie pentru generația care ne-a precedat, căci este totuși un mod de a fi istoric acela de-a arăta felul în care generațiile succesive, ca și aceea căreia noi îi aparținem, trăiesc, după nevoile lor, formele trecutului.

I

PIERO DELLA FRANCESCA DE-A LUNGUL TIMPULUI

Există felurite moduri de a interpreta vieţile artiştilor. Astăzi se încearcă a se accentua caracterul lor romanesc. Dacă abordăm însă cu această idee viaţa lui Piero, riscăm să fim decepţionaţi. În mod diametral opus, ea ne dovedeşte că producerea de opere frumoase nu implică o viaţă eroică. Evenimentele capitale ale psihologiei sale sînt operele, ceea ce, fără îndoială, este mai de valoare și ne permite, poate, să ne apropiem mai mult de ea. O serie de indicații topografice sînt singurele amintiri care ne-au parvenit despre existența marelui artist.

Este interesant să cunoaștem în ce fel a fost judecat de-a lungul anilor. În secolul al XV-lea au existat puține ecouri ale gloriei sale, puține date despre viaţa lui. Îl menţionează numai cîțiva artiști și poeți. În 1466, Ferabò face aluzie la portretul lui Federico da Montefeltro, într-un poem despre viața și moartea contesei de Urbino [1]. Între 1470 și 1475, Cillenio îi consacră un sonet [2]; în sfîrșit, între 1490 și 1495 este citat în *Cronica rimata* a lui Giovanni Santi, tatăl lui Rafael, care îl primeşte pe Piero cu ocazia unei şederi la Urbino[1].

---

[1] Poem publicat de A. Cinquini, *De Vita et Morte illustris D. Baptistae Sfortiae Comitissae Urbini*, canzone di Ser Gaugello de la Pergola, Roma, 1905.

[2] N. T. Cillenio, un sonet publicat de Ricci, *Un sonetto artistico del sec. XV*, în „Arte e Storia", 1897, p 27.

Numele său este mai des menţionat de teoreticieni şi arhitecţi. Luca Pacioli, elevul său — care a fost, poate, prea mult acuzat de a-l fi plagiat —, publică în 1494 *Summa Arithmeticae*, în 1509 tratatul *De Divina Proportione* şi îl copleşeşte cu elogii[2]. Găsim citat numele lui Piero în *Speculum lapidum* de Leonardi[3], la Raffaelo Maffei din Volterra,[4], la comentatorii lui Vitruviu — Cesare Cesarino[5] şi Caporali[6] — şi, în sfîrşit, la toţi marii constructori din secolul al XVI-lea.

Există, de asemenea, întreaga serie de istorici cronicari. În 1549, Fra Sabba da Castiglione îşi publică amintirile şi vorbeşte de maestru[7]. În 1556, Berto degli Alberti îl menţionează într-o culegere de memorii[8]. În 1550 şi 1568, în primele două ediţii din *Le Vite*, Vasari vorbeşte de Piero ca om care l-a cunoscut şi i-a văzut operele[9]. *Viaţa* lui Piero della Francesca apare totuşi săracă în documente. Găsim în ea aprecieri referitoare la talentul său, în care esenţialul a fost de-abia întrevăzut. Vasari observă puterea de expresie, realismul lui, detalii neimportante şi asupra cărora este greu să fim de acord. Simţim deja ceea ce este neobiectiv în judecăţile posterității. Piero apare apoi de-a lungul foarte numeroșilor compilatori ai lui Vasari, la istoricii vechi ai picturii: Sandrart [1], Bellori [2], Pascoli [3], Baldinucci [4], Lanzi [5] și în Enciclopedia lui Zani [6]. El este studiat de un șir destul de monoton de biografi, dar pînă la începutul secolului al XIX-lea, adică pînă la istoria picturii scrisă de Stendhal [7], el rămîne, ca să spunem așa, necunoscut. Locul pe care i-l dă Stendhal este foarte deosebit. El face o apropiere între Uccello și Piero della Francesca, remarcă arta de a picta corpuri în racursiu și mai ales îmbinarea legilor arhitecturii cu cele ale picturii — perspectiva —, dar, ca și Vasari, el declară: „Întreaga frumusețe se află în expresie". Într-un tabel cronologic, el rezumă secolul al XV-lea la șase nume mari, printre care este și Piero della Francesca; dar îl scoate din lista marilor pictori, clasificați după școli și în ordinea meritelor. Pentru perioada 1816—1864, o scurtă trecere în revistă va fi suficientă; menționăm numai o primă încercare critică, o ediție a *Vieții lui Piero della Francesca* de Vasari, publicată de Gherardi-Dragomanni în 1835 [8], o polemică în legătură cu atribuirea *Înălțării*, de la Santa Chiara din Borgo San Sepolcro, lui Piero și apărarea lui Pacioli de către Pungileoni [9], *Der Cicerone* de Burckhardt [10], în sfîrșit, ediția critică a lui

---

[1] G. Santi, *Cronica rimata*, ed. Holzinger, Tübingen, 1893.

[2] Luca Pacioli, *Summa Arithmeticae*, Veneţia, 1494; *De Divina Proportione*, Veneţia, 1509; ed. modernă a lui C. Winterberg, Viena, 1889.

[3] Camillo Leonardi (Leonardo Pesarese), *Speculum lapidum*, Veneţia, 1502.

[4] Raffaelo Maffei (Raphael Volterraneus), *Commentariorum Urbanorum Libri*, Roma, 1506.

[5] Cesare Cesariano, *M. Vitruvius Pollio, De architectura libri decem, traducti de latino in vulgare*, Como, 1521.

[6] G. B. Caporali, *Vitruvio, Architettura con il suo commento . . .*, Perugia, 1536.

[7] Fra Sabba da Castiglione, *Ricordi overo Ammaestramenti*, Veneţia, 1549.

[8] Berto degli Alberti, *Piccolo codice di memorie*, publicat de G. degli Azzi, în *Archivi della Storia d'Italia*, IV, Rocca S. Casciano, 1915.

[9] Giorgio Vasari, *Le Vite*, Florenţa, 1550 şi 1568.

---

[1] J. von Sandrart, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, Nürnberg, 1683, fol. 103.

[2] G. P. Bellori, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaelo d'Urbino* etc...., Roma, 1695.

[3] L. Pascoli, *Vite de' Pittori*..., I, Roma, 1730, p. 290.

[4] F. Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno de Cimabue in qua*, II, Torino, 1770, pp. 205—214.

[5] L. Lanzi, *Storia pittorica dell' Italia*, Bassano, 1789.

[6] P. Zani, *Enciclopedia ... delle Belle Arti*, Parma, 1794.

[7] Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Paris, 1868.

[8] F. Gherardi-Dragomanni, *Vita di Piero della Francesca del Vasari*, Florența, 1835.

[9] L. Pungileoni, *Luca Pacioli*, în „Giornale Arcadico", 1835.

[10] J. Burckhardt, *Der Cicerone*, Basel, 1855, reeditarea primei ediții, III, Leipzig, 1907.

Vasari făcută de Milanesi și publicată pentru prima dată în 1862[1].

Adevărata redescoperire a artistului, dacă nu din punct de vedere istoric, cel puțin ca metodă bine ordonată, își are originea în cartea despre pictura în Italia scrisă de Cavalcaselle și de Crowe și publicată în 1864[2]. După apariția acestei lucrări, mulți erudiți au studiat opera lui Piero della Francesca, străduindu-se să se apropie cît mai mult de ea prin cercetările de arhivă completate cu identificări: Berenson, mai întîi prin articolul referitor la *Pala* de la Milano, apoi în 1897 și în 1907, prin studiile asupra pictorilor din Italia Centrală[3]; Pichi[4], Witting[5], Evelyn Marini-Franceschi[6], Corrado Ricci[7], Adolfo Venturi[8], Pératé — în *Histoire de l'Art* publicată sub conducerea lui André Michel[9] —, Gronau[10] și, în cele din urmă, Roberto Longhi în 1927. Știința și rarul talent al autorului fac din *Piero della Francesca*, a cărei traducere în limba franceză a apărut în același timp cu ediția italiană, o lucrare din multe puncte de vedere exhaustivă, cu o preţioasă biografie, cu o bibliografie completă, pe care mă voi baza în mod constant [1].

---

[1] G. Milanesi, *Vita di Piero della Francesca*, în „Giornale Storico degli archivi toscani", VI, 1862; Vasari, *Le Vite*, ed. G. Milanesi, II. Florența, 1878.

[2] G. B. Cavalcaselle și J. A. Crowe, *History of painting in Italy*, Londra 1864—1866; de consultat mai ales a 3-a ed. engleză, publicată cu note de T. Borenius, V, Londra, 1903—1914.

[3] „Gazette des Beaux-Arts", 1886; B. Berenson, *Central Italian painters*, Londra, 1897, ed. a 2-a, 1907, ed. a 3-a, 1909.

[4] G. F. Pichi, *La Vita e le opere di Piero della Francesca*, San Sepolcro, 1892.

[5] F. Witting, *Piero dei Franceschi*, Strasbourg, 1898.

[6] E. Marini-Franceschi, *Piero della Francesca e la sua opera*, în „Rivista d'Italia", V, 1902; *Piero della Francesca rittratista*, în Rivista di Roma", 1911.

[7] C. Ricci, *Piero della Francesca*, în colecția *L'opera dei grandi artisti italiani*, I, Roma, 1910.

[8] A. Venturi, *Storia dell'arte*, VII, Milano, 1911; *Piero della Francesca (Grandi Maestri dell'arte italiana)*, Florența, 1922.

[9] A. Pératé, în *Histoire de l'Art*, publicată de André Michel, III, Paris, 1908.

[10] G. Gronau, articolul *Francesca (Piero della)*, în *Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler*, publicat de Thieme și Becker, XII, Leipzig, 1916.

BIBLIOGRAFIE

Principalele lucrări şi articole despre Piero della Francesca, apărute după 1927 (prima ediţie a lucrării lui R. LONGHI*).*

A.D., *Piero della Francesca*, în „Art in America", XVI, 1928.

L. CUST, *A portrait by Alessio Baldovinetti at Hampton Court Palace*, în „Apollo", 1928.

R. VAN MARLE, *The development of the Italian schools of painting*, Haga, XI, 1929.

G. GRONAU, *Piero della Francesca*, în „Old masters' drawings", IV, 1930.

U. GNOLI, *Una tavola sconosciuta di Piero della Francesca*, în „Dedalo", XI, 1930.

R. HUYGHE, *L'exposition d'art italien à Londres. L'art italien et l'art moderne*, în „L'Art vivant", 1930.

H. MACKOWSKI, *Ausstellung italienischer Kunst in London*, în „Cicerone", 1930.

A. MORASSI *L'esposizione d'arte antica italiana a Londra*, în „Vie d'Italia", 1930.

A. VENTURI, *Notes of the exhibition of Italian art*, în „Apollo", 1930.

F. WITTGENS, *The contributions of Italian private collections to the exhibition at Burlington House*, în „Apollo", 1930.

L. VENTURI, *Contributi a Masolino, a Lorenzo Salimbeni e a Jacopo Bellini*, în „Arte", 1930.

B. BERENSON, *Italian painters of the Renaissance*, Londra, 1932.

A. DEL VITA, *Notizie sulla famiglia e sulla madre di Piero della Francesca*, în „Vasari", V, 1932.

M. SALMI, *Paolo Uccello, Domenico Veneziano, Piero della Francesca e gli affreschi del Duomo di Prato*, în „Bolletino d'Arte", XXVIII, 1934.

---

[1] R. Longhi, *Piero della Francesca*, Roma, 1927; traducere franceză de J. de Chuzeville, Paris, 1927; a 2-a ed. italiană, Roma, 1946. Ni s-a părut inutil să repetăm, după Longhi, bogata bibliografie despre Piero della Francesca apărută pînă în anul 1927. În bibliografia noastră, de la pp. 17—18, se vor găsi principalele lucrări şi articole apărute după această dată.

W. BOECK, *Domenico Veneziano*, în „Pantheon“, I, 1934.
B. BERENSON, *Les peintres italiens de la Renaissance* (trad. fr.), Paris, 1935.
C. MAUCLAIR, *L'art italien au Petit-Palais*, în „L'Art et les Artistes“, 1935.
P. WESCHER, *Italienische Ausstellung in Paris*, în „Pantheon“, I, 1935.
P. TOESCA, *Piero della Francesca*, în *Enciclopedia italiana*, Roma, XXVII, 1935.
H. GRANVILLE-FELL, *A rare panel for New York*, în „The Connoisseur“, 97, 1936.
G. PUDELKO, *An unknown Holy Virgin panel by Uccello*, în „Art in America“, XXIV, 1936.
E. CARLI, *La Pala di Piero della Francesca di Brera*, în „Emporium“, 1938.
R. LONGHI, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, în „La Critica d'Arte“, Florența, 1940.
M. MEISS, *A documented altarpiece by Piero della Francesca*, în „The Art Bulletin“, XXIII, 1, 1941.
J. LAUTS, *Zur Piero della Francescas verlorene Fresken in Ferrara*, în „Zeitschrift für Kunstgeschichte“, X, 1941—1942.
C. E. GILBERT, *New evidence for the date of Piero della Francesca's Count and Countess of Urbino*, în „Marsyas“, I, New York, 1941.
M. SALMI, *Gli affreschi di San Francesco in Arezzo. I grandi cicli artistici*, Bergamo, 1940, a 2-a ed., 1944.
M. SALMI, *Piero della Francesca e il palazzo ducale di Urbino*, Florența, 1945.
R. LONGHI, *Piero della Francesca*, a 2-a ed., Milano 1946 (a 3-a ed., Florența, 1963).
K. CLARK, *The Saint Augustine panel by Piero della Francesca*, în „The Burlington Magazine“, LXXXIX, 1947.
M. SALMI, *Un'ipotesi su Piero della Francesca*, în „Arti figurative“, III, 1947.
V. GILARDONI, *Piero della Francesca, Les Peintres Célèbres*, Geneva — Paris, 1948.
J. ALAZARD, *Piero della Francesca*, Paris, 1948.
J.-L. VAUDOYER, *Piero della Francesca*, Paris, 1949.
A. STOKES, *Art and Science, a study of Alberti, Piero della Francesca and Giorgione*, Londra, 1949.
B. BERENSON, *Piero della Francesca o dell'arte non eloquente*, Florența, 1950.
P. BORRA, *Piero della Francesca*, Milano, 1950.
R. LONGHI, *Piero in Arezzo*, în „Paragone“, 11, noiembrie, 1950.
K. CLARK, *Piero della Francesca*, Londra, 1951.

II
VIAŢA
ŞI
OPERELE PRINCIPALE

În 1556, un oarecare Marco di Longara, care confecţiona acele lanterne de care se serveau oamenii pentru a-şi lumina drumul noaptea, pe străzile întunecoase, povestea lui Berto degli Alberti că, în urmă cu şaizeci de ani, copil fiind, îl conducea de mînă, pe străzile din Borgo San Sepolcro, pe bătrînul pictor orb, Piero della Francesca. Între acest sfîrşit al unei vieţi — dăruită în întregime activităţilor de pictor, tratatelor savante — şi începuturile ei, în fond, puţine evenimente au existat. Piero s-a născut la Borgo San Sepolcro, între 1410 şi 1420. Quattrocento-ul italian va fi împărţit în trei generaţii de pictori: între 1370 şi 1392 se nasc Pisanello, Fra Angelico, Masolino, Sassetta; între 1400—1415 şi mijlocul secolului al XV-lea, Uccello, Masaccio, Lippi, Castagno, Baldovinetti, Ghirlandajo; în sfîrşit, către mijlocul secolului al XV-lea, Mantegna, Botticelli, Perugino, Lorenzo di Credi, Pinturicchio. Piero della Francesca aparţine celui de al doilea grup. El îşi are locul lîngă Uccello, încă pătruns de o concepţie cu totul medievală despre univers, dar hotărît să construiască spaţiul, alături de Masaccio, cel plin de vigoare dar lipsit de spirit teoretic, de Andrea del Castagno, constructor plin de energie, pictor de statui şi de neasemuite „*trompe-l'oeil*“-uri, de Baldovinetti, pe scurt, cel foarte aproape de Piero.

Tatăl lui Piero, Benedetto, era cizmar. De la mama sa, Francesca, îi vine numele, „Piero della Francesca". Tatăl poate era mort înainte de naşterea lui. Vasari[1] menţionează înclinaţia sa precoce pentru matematici. Încercînd, dealtfel cu multe rezerve, să înfrumuseţeze această viaţă atît de seacă, Roberto Longhi explică vocaţia artistului prin impresia lăsată de spectacolul de pe valea superioară a Tibrului — de care vorbeşte deja Pliniu în scrisoarea către Apollinaris —, explicaţie la care se opresc şi alţii, fără a observa caracterul extrem de pictural al acelor locuri. Pictorul recompune peisajul, şi la nevoie face abstracţie de el.

Care i-au fost oare primii maeştri, în acest mic oraş? Se ştie că la Biserica Santa Chiara se află un frumos poliptic sienez din Trecento. Or, la tînărul Piero se regăsesc unele trăsături care îl înrudesc cu Siena. În cursul Trecento-ului, arta sieneză a lăsat unele vestigii în regiune, mai ales la Cortona şi la Arezzo. Mai tîrziu, la Perugia, atunci cînd colabora cu Domenico Veneziano la decorarea acelei Casa Baglioni — dacă această colaborare totuşi va fi confirmată — , el a putut să vadă lucrînd pe un alt sienez, Domenico di Bartolo, de la care se pare că a reţinut ceva, în special, aşa cum remarcă Venturi, obiceiul părului ondulat, *capigliatura a serpentelli*. În legătură cu acest lucru Venturi aminteşte că, tot la Borgo, s-a născut în 1435 Matteo di Giovanni, unul dintre cei mai eminenţi sienezi. Oprirea la Perugia şi contemplarea operelor lui Domenico di Bartolo sînt fapte destul de incerte, dar sigur este că în 1430 un contract fusese încheiat de maestrul Antonio d'Anghiari pentru retablul altarului principal al bisericii San Francesco din Borgo, şi că în 1437 această comandă i-a fost retrasă pentru a fi dată lui Sassetta. Insistînd mult asupra acestei ambianţe sieneze, Venturi încearcă să stabilească nişte raporturi de asemănare între

---

[1] Vezi p. 111 şi urm. *Viaţa lui Piero della Francesca*, de Vasari.

Sassetta şi Piero: blîndeţea tonului, aspectul delicat al trupurilor, tipuri juvenile, veşminte luxoase şi înflorate. De ce atunci comanda n-a fost încredinţată lui Piero însuşi? Fără îndoială, era prea tînăr şi se afla, probabil, la Florenţa între 1430 şi 1440, unde învăţa pe lîngă cei mai iluştri maeştri, precum Brunelleschi. În 1439 este menţionat în conturile Azilului de la Santa Maria Nuova, ca lucrînd cu Domenico Veneziano — cel mai pictor dintre pictorii acelor timpuri — la decorarea corului bisericii Sant'Egidio. Nu se ştie dacă această colaborare s-a mai continuat şi dacă l-a însoţit pe maestrul său prin regiunea Le Marche. În 1439 el nu este totuşi menţionat ca maestru-pictor şi nu are încă decît o reputaţie locală. În 1442, face parte din Consiliul de la Borgo San Sepolcro. În 1445, un an după livrarea acelei *Pala* de Sassetta, călugării mizericordieni îi comandă lui Piero *Pala* altarului confreriei lor, reprezentînd o *Fecioară a îndurării*, astăzi la Palatul Municipal din San Sepolcro. Două clauze neobişnuite în contract: restaurarea operei în cazul în care s-ar deteriora în decurs de zece ani — din cauza neîncrederii în rezistenţa uleiului pe care Piero intenţiona, poate, să-l folosească? — şi, pe de altă parte, nu de altă mînă decît a lui Piero. Artistul se angajează să termine opera în trei ani. Dar ea prezintă unele părţi evident posterioare, şi, în plus, predela şi micii pilaştri sînt făcuţi de o mînă mai puţin dibace.

După Vasari, Piero ar fi intrat de timpuriu în relaţii cu Curtea de la Urbino, fără îndoială către 1445. „El căuta, spune Longhi [1], un client pentru pictura lui atît de nouă . . . Florenţa, desenatoarea aridă, îi va rămîne închisă şi niciodată nu-i va încredinţa să picteze tablouri sacre", precum lui Gentile da Fabriano sau lui Perugino. A fost chemat la Urbino de un om de o mare inteligenţă, ghibelin de origine, ducele Federico da Montefeltro.

---

[1] *Op. cit.*, p. 126.

Piero însuşi recunoaşte că întreaga sa reputaţie de pictor i se datorează lui Federico, iar la sfîrşitul secolului al XV-lea, Luca Pacioli îl prezintă ca oaspete permanent al curţii ducale. Urbino era pe atunci celebră prin frumuseţe şi prin acea *sanitas*, puritate de moravuri. Federico nu era totuşi decît un condotier, un bătrîn general, puţin bandit, soldat excelent, şi, la urma urmei, un om bine educat, care îşi va guverna principatul cu înţelepciune şi bunătate pînă în 1482 [1]. Mare amator de pictură, colecţionar de medalii şi de antichităţi, el şi-a transformat palatul într-un vast lăcaş al Renaşterii [2]. Îi chemă în preajma sa pe Uccello, Piero, Melozzo da Forlì. Alberti se gîndea să-i dedice *Tratatul despre Arhitectură*. Se ştie de la Vasari că, în perioada aceea, Piero a executat un mare număr de tablouri cu figuri mici, care îl fascinau pe prinţ, dar care, din păcate, multe sau pierdut.

Botezul lui Cristos, pictat pentru prioratul San Giovanni Battista din Borgo San Sepolcro, este considerat de mulţi autori ca primul tablou cunoscut de Piero, avînd în vedere înrudirile cu Masolino şi Domenico Veneziano. În schimb, M. Logan, prin asemănările cu Matteo di Giovanni, îl situează către 1465 [3], ceea ce pare greu de admis. După mine, această operă încîntătoare şi monumentală inaugurează, poate, seria de la Urbino, dar, în orice caz, mi se pare posterioară *Polipticului îndurării*, care face dovada atîtor influenţe florentine, în special prin donatori, pătrunşi încă de o viaţă psihologică înflăcărată şi intensă, din descendenţa lui Masaccio. Ne vom reîntoarce, dealtfel, asupra acestui aspect. Alte figuri fac dovada unei influenţe sieneze, în ciuda caracterului puţin ascetic, dar Siena nu presupune numai bogăţie şi rafinament. A. Venturi face şi mai multe apropieri între *Botezul lui Cristos* şi acelaşi subiect pictat de Masolino la Castiglione d'Olona — prezenţa îngerilor, a oamenilor care îşi leapădă veşmintele, siguranţa nudurilor —, Cristos este aproape de acelaşi tip, de aceeaşi vîrstă, are aceleaşi proporţii şi aceeaşi eleganţă liniştită ca şi Adam din capela Brancacci. În figurile îngerilor, de un modeleu transparent, graţie delicatei lor străluciri, se simte forţa acestei firi umane în care viaţa este prezentă şi absentă, în acelaşi timp. Piero se dovedeşte deja un ordonator de ziduri. Această pictură păstrează o remarcabilă subtilitate de tuşă şi de efect, în ciuda anilor care au crăpat-o şi au şters-o. În liniştea operei, a unei arte reculese şi de amplă respiraţie, domneşte concentrată, sub un cer imobil, un fel de toropeală, un dar poetic, propriu lui Piero.

---

[1] J. Denistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino*, Londra, 1851.

[2] P. Rotondi, *Il Palazzo Ducale di Urbino*, Urbino, I, 1950—1951.

[3] M. Logan, *Due dipinti inediti di Matteo di Siena*, în „Rassegna d'Arte“, V, 1905, pp. 49—53. K. Clark, în lucrarea sa (*Piero della Francesca*, Londra, 1951), începe studiul operelor lui Piero cu *Polipticul îndurării*, şi consideră *Botezul* ca şi cum ar fi fost pictat „în primii ani ai perioadei de maturitate“.

Fără îndoială, tot acestei serii îi aparţine lucrarea *Sfîntul Ieronim cu un credincios*, intrată în Galeria de la Veneţia în 1850, care dovedeşte numeroase înrudiri cu *Botezul* şi *Biciuirea lui Cristos*, astăzi la Galeria de la Urbino, odinioară în sacristia catedralei (il. 49). Multă vreme această operă a fost pusă de legendă în legătură cu moartea violentă a prinţului Oddantonio în 1444, şi de aceea avea să contribuie la confirmarea prezenţei pictorului la Urbino, începînd cu această dată: tînărul blond l-ar fi evocat pe Oddantonio da Montefeltro, înşelat de miniştrii săi şi victimă a unei conjuraţii[1]. Sub arhitecturile calculate într-o manieră cu totul albertiană, care servesc drept suport spaţial, figurile se distribuie cu solemnitate în compartimente.

De la Urbino, maestrul trebuia să se ducă la Ferrara, unde activitatea sa este dovedită înainte de 1450. Apoi, i se cere să picteze frescele, astăzi distruse, din palatul d'Este, și, de asemenea, înainte de a fi chemat la Rimini, pe cele din biserica augustinilor, Sant'Andrea, care vor influența în mod hotărîtor pe artiștii locali (Galasso, Mantegna, Tura, Cossa, Canozo da Lendinara).

---

[1] K. Clark (*op. cit.*, p. 19) refuză această interpretare şi consideră data de 1444 inadmisibilă, judecînd după caracterul albertian al operei, pe care o situează, după cum pretindea deja Toesca (1935), între 1455 şi 1460.

La Rimini, în 1451, el pictează *Portretul lui Sigismondo Pandolfo Malatesta*, semnat și datat, *Petri de Borgo opus 1451*. Familia Malatesta are aceeași origine ca și familia Montefeltro, conții de Carpagna, și, ca și ei, își datorează averea atacului îndrăzneț al unui condotier, un senior de Verrucchio, supranumit Malatesta, care, ales de guelfii din Bologna pentru a lupta în Romagna împotriva ghibelinilor, a cucerit Rimini și acolo a devenit senior (1278). Tot aici, la rîndul său, deveni guvernator Cesare Borgia, la începutul secolului al XVI-lea. Sigismondo Pandolfo este un om fioros. Și-a otrăvit soția, Ginevra d'Este, cînd avea douăzeci și doi de ani, la 8 septembrie 1440. La Luvru se păstrează un încîntător portret al victimei pictat de Pisanello — odinioară atribuit lui Piero della Francesca —, o tînără fină dar fără grație, cu părul strîns, al cărei profil se detașează pe un fond cu floricele și fluturi. Polixenia Sforza, cea de-a doua soție a lui Sigismondo, avu aceeași soartă. Acest nestăpînit tiran, dealtfel rafinat umanist, sfîrși prin a se căsători cu amanta sa, faimoasa Isotta din Rimini, „femeie de o admirabilă inteligență și de-o profundă erudiție", care s-a priceput să-l îmblînzească fără a-i stăvili fanteziile și distracțiile monstruoase. În 1445, Pisanello modelează medalia lui Sigismondo Pandolfo, pe atunci comandant general al papei. Sigismondo Pandolfo este cel care i-a comandat lui Alberti să construiască familiei Malatesta o capelă dinastică, *Tempio*, o biserică din secolul al XIII-lea, și anume biserica San Francesco, transformată între 1446 și 1455, cu o fațadă concepută ca un arc de triumf cu trei arcade susținute de console și încadrate de coloane în stil corintic. Portretul lui Sigismondo Pandolfo se află în capela relicvelor. Sigismondo, însoțit de cei doi levrieri, este reprezentat în genunchi în fața sfîntului său patron, sfîntul Sigismund de Burgundia. Cu capul semeț, crud, el se profilează cu o extraordinară fermitate, înconjurat de un vid august, mărginit de două coloane albertiene. Importanța acestui vid cu care le plăcea să înconjoare personajele este frapantă pentru toată această familie spirituală a Italiei statornice, de după Giotto.

Iată ceea ce se poate reține din trecerea lui Piero prin Rimini. În 1451 el pleacă, poate, la Bologna. Nu e un fapt dovedit; dar la Zoppo, pictorul bolognez, i se recunoaște influența. Ea se resimte în dipticul pictat pentru Colegiul Spaniei, în 1451, la Bologna. Puțin mai tîrziu Piero ajunge la Arezzo: acolo Bicci di Lorenzo murise înainte de a fi terminat decorația corului bisericii San Francesco. Piero este chemat de Luigi Bacci pentru a încheia această lucrare. I se va consacra din 1452 pînă în 1459; între timp poposește de cîteva ori și la Roma, șederi de o foarte mare importanță, întrucît ele au pus, fără îndoială, bazele a ceea ce urma să devină școala de la Roma.

Legenda crucii

Aici, la San Francesco din Arezzo, a conceput și a executat Piero della Francesca opera cea mai vastă și cea mai remarcabilă a carierei sale de artist, una dintre cele mai frumoase ale artei italiene, *Legenda crucii*. La decorația, începută de Bicci di Lorenzo, nu ne vom opri. Bolta corului, arcul triumfal, pilaștrii de la intrare sînt pictați de el, restul, de Piero, iar această continuare ne face să-l uităm pe primul pictor. O primă restaurare a avut loc în 1860, o a doua mai recent, de unde incertitudini [1]. În plus se invocă existența unor colaborări, asupra cărora vom reveni.

---

[1] Despre starea actuală a frescei, cf. „Burlington Magazine“, aprilie, 1945, pp. 98—99, *The conditions of paintings in Italy.*

Tema aleasă de Piero este admirabilă. Legenda sporeşte bogăţia vieţii spirituale cu mulţimea de gînduri care împletesc vise extraordinare în jurul adevărurilor religiei creştine. Această istorie este istoria poetică a lemnului crucii [1]. Ea este un procedeu al concepţiei creştine pentru a stabili o corelaţie între Noul şi Vechiul Testament, pentru a dovedi continuitatea Revelaţiei, de la Geneză pînă la Evanghelie. Piero della Francesca îşi alege ca punct de pornire tema lui Adam aspirînd la viaţa eternă [2].

I. MOARTEA LUI ADAM. — Lemnul crucii s-a născut din sămînţa mîntuirii aşezată sub limba lui Adam mort. La dreapta, Adam, pe punctul de a muri în braţele bătrînei Eva decrepite, îl roagă pe Set să se ducă să ceară îngerului din Paradis mirul care i-a fost promis pentru a-l salva. Set, gol, văzut din spate, se sprijină într-un băţ. Un personaj îmbrăcat cu un fel de şorţ negru frapant este văzut din faţă; în ultimul plan, Set şi îngerul la poarta Paradisului. Îngerul oferă sămînţa în locul mirului. La stînga, Set depune sămînţa mîntuirii în gura lui Adam mort, înconjurat de martori de diferite vîrste. O femeie strigă desfăcînd braţele. Cele două scene, de o nobleţe sălbatică, sînt despărţite printr-un arbore de o goliciune teribilă.

---

[1] Pentru sursele vechi ale legendei, cf. *La Légende Dorée* a lui Jacques de Voragine, tradusă din latină de Teodor de Wyzewa, Paris 1920, cap. LXVI, pp. 259—266 *(Invention de la sainte Croix)*, şi cap. CXXXIII, pp. 512—519 *(Exaltation de la sainte Croix)*; Honorius din Autun, *Speculum Ecclesiae* (Migne, *Part. lat.*, CLXXII, 941—950, 1001—1006, *De Exaltatione Sanctae Crucis*). A se vedea de asemenea J. L. Herr, *La Reine de Saba et le Bois de la Croix*, în „Revue archéologique“, Paris, 1914; P. Mazzoni, *La Leggenda della Croce nell'arte italiana*, Florenţa, 1914; A. Chastel, *La légende de la Reine de Saba*, în „Revue d'Histoire des Religions“, CXIX, 1939, şi, de acelaşi autor, *La Rencontre de Salomon et de la Reine de Saba dans l'inconographie médiévale*, în „Gazette des Beaux-Arts“, 1949, pp. 99—114.

[2] Dispunerea frescelor în capela pătrată:

Zidul din dreapta: de sus în jos: *Moartea lui Adam* (lunetă), *Vizita reginei din Saba la regele Solomon*, *Lupta lui Constantin împotriva lui Maxenţiu.*

Zidul din stînga: de jos în sus: *Lupta lui Heraclius împotriva lui Cosroe*, *Inventarea şi dovada adevăratei cruci*, *Heraclius readuce crucea la Ierusalim* (lunetă).

Zidul din fund: de o parte şi de alta a ferestrei, la dreapta: *Visul lui Constantin*, *Transportarea sfintei punţi.* La stînga: *Tortura evreului.*

Nu mai sîntem în faţa operei unui masolinian; se află aici ceva din energia biblică a lui Uccello din *Chiostro Verde*, amplificată de un atletism albertian.

II. VIZITA REGINEI DIN SABA LA REGELE SOLOMON. — Legenda, în evul mediu, continuă astfel: ramura devine un arbore care exista încă pe vremea lui Solomon. Acest prinţ, uimit de frumuseţea lui, a pus să fie tăiat pentru a-l folosi la construirea templului, dar acolo nu i s-a putut găsi nici un loc potrivit. Piero, la rîndul lui, sintetizează şi concentrează. Imediat după episodul morţii lui Adam, el reprezintă profeţia reginei din Saba şi vizita reginei proroace la prinţul înţelepţilor. Solomon, deoarece n-a putut să folosească lemnul arborelui la ridicarea Templului din Ierusalim, l-a folosit drept grindă principală la podul construit peste izvorul lacului Siloe. În partea stîngă, regina din Saba, încremenită de o revelaţie bruscă, intuind că acea grindă va fi lemnul crucii, refuză să calce pe ea şi cade în genunchi, spre stupoarea însoţitoarelor ei. O vedem din profil, cu mîinile împreunate, înconjurată de femei îmbrăcate în acele somptuoase veşminte din care Pisanello ne-a lăsat fermecătoare exemple. Doi arbori viguroşi, profilaţi pe un cer tern, domină grupul femeilor şi pe cel al scutierilor. Oamenii şi caii se opun într-o alternanţă căutată. Greoiul cal alb văzut din spate aminteşte de Pisanello şi Uccello. La dreapta, regina a intrat în palatul lui Solomon; ea prinde mîinile regelui și pare că-i împărtășește tristețea[1]. „Capetele ovoide ale femeilor sînt toate asemănătoare, cu gîtul lung, fruntea bombată, părul strîns la ceafă, ochii profunzi cu mici sprîncene arcuite, nasul drept, buzele groase, bărbia rotundă." Solomon seamănă cu sfîntul Sigismund din fresca de la Rimini. Demnitarii și suita se echilibrează de fiecare latură a monarhului și a reginei, sub un portic corintic, amintind prin ordonanța sa de cel din *Biciuirea*. O coloană canelată, precisă ca o epură de arhitectură, separă prin întreaga sa verticalitate cele două scene.

III. TRANSPORTAREA SFINTEI PUNȚI. — Solomon distruge podul și îngroapă grinda. Piero, într-o invenție iconografică dintre cele mai extraordinare, îmbină istoria cu grandoarea. Această scenă este prefigurarea Purtării crucii. Lucrătorul este deja Cristos purtîndu-și povara. Matematician, conștient de valoarea măsurilor, Piero este pătruns de sensul a ceea ce pictează, și, în același timp, are un interes deosebit pentru lucrurile concrete. El pictează lemnul punții cu toate fibrele lui, fără a lăsa nimic la întîmplare, fără a uita nimic. Dacă se manifestă ca un geniu surprinzător de abstract, el este, de asemenea, preocupat de materia lucrurilor, și tocmai aceasta îi conferă grandoare. Sub unele aspecte, el este „un pictor al realității". De la Schmarsow la Witting, s-a susținut că a colaborat la această scenă Melozzo da Forlì. Dacă a existat într-adevăr o colaborare, se pare că este vorba mai degrabă de Giovanni da Piemonte.

IV. BUNAVESTIRE. — La dreapta, Fecioara, la stînga, îngerul, totul dominat de un formidabil Părinte Etern. Dar această Fecioară nu este ea mai curînd sfînta Elena, împărăteasa, mama lui Constantin, înfățișată drept eroina unei a doua

---

[1] Cf. A. Venturi, *op. cit.*, p. 445.

Bunăvestiri, cea a Descoperirii adevăratei cruci? Ipoteza admisă de Witting[1] este discutabilă, dar interesantă şi în acord cu întreaga simbolică a operei. Şi aici, în ordonanţa arhitecturală, se ghiceşte influenţa lui Alberti.

V. VISUL LUI CONSTANTIN. — Prinţul, care, în ajunul bătăliei cu Maxenţiu, doarme în cort, păzit de oameni înarmaţi, vede apărînd o mică cruce scînteietoare care îi vesteşte victoria. Deseori s-a susţinut că această noapte tulbure, cu alternanţe brusce de lumină şi întuneric proiectate pe personaje, a fost sursa lucrării lui Rafael *Eliberarea Sfîntului Petru.* Dar mult înainte de Piero cunoaştem acele nopţi prevestitoare de miracole ale vechilor pictori, *Visul lui Onoriu al III-lea* de Giotto, de exemplu. La Rafael se percep deja elemente baroce. Aici, forţa efectelor evocă o dată mai mult pe Masaccio şi arta sa de valori modelate într-o volbură de tenebre.

VI. VICTORIA LUI CONSTANTIN ASUPRA LUI MAXENŢIU. — Prăjini ridicate, steaguri care flutură în vînt, cai negri şi cai albi, totul este ca o bătălie de Uccello, dar „liniştea, solemnitatea, spune Venturi, Piero ştie numai să le sintetizeze, nu să le dea şi viaţă“.

VII. TORTURA EVREULUI. — Este un episod din căutările Elenei pentru regăsirea adevăratei cruci. Ea cere unui evreu, pe nume Iuda, care cunoaşte locul, să i-l dezvăluie. El refuză. Este aruncat într-un puţ. Suferind de foame, strigă să fie scos. Ceea ce se şi face. Iată-l suspendat de cablurile care ţin bîrnele. Bonifaciu, seneşalul împărătesei, îl ţine de păr. O dată mai mult, Piero nu dă înapoi în fața lucrurilor neplăcute, în fața omului supus la cazne. Mîna care se cramponează de ghizd, cea a lucrătorului care ridică grinda — în episodul *Transportării* — ilustrează bine acest gust pentru detaliul uman. Regăsim același simț al concretului, această calitate esențială cu care este întotdeauna încărcat pictorul autentic, și fără de care Piero ar fi, desigur, un admirabil poet, dar nu artistul complet care este.

---

[1] F. Witting, *Piero dei Franceschi*, Strasbourg, 1898, pp. 74—75.

Problema unei colaborări se pune și în acest fragment, ca și în cel al *Transportării*, al cărei pandant este.

VIII. INVENTAREA ȘI DOVADA ADEVĂRATEI CRUCI. — La stînga, împărăteasa, în picioare, asistă la săpături, printre spectatorii cu veșminte ca de piatră. La dreapta, *Dovada*: un tînăr, pe jumătate gol, învie în mod miraculos. Elena, însoțită de suita sa, în genunchi, se roagă în fața gropii. Bazilica, decorată cu cercuri albe pe fond negru, de o noutate arhitecturală frapantă, oferă un contrast neobișnuit cu Ierusalimul medieval, această concrețiune de piatră, care domină *Inventarea*.

IX. ÎNFRÎNGEREA LUI COSROE DE CĂTRE HERACLIUS. — Trei sute de ani după inventarea crucii, Cosroe, regele Persiei, o scoate din Ierusalim, Heraclius îl învinge și o ia înapoi. Încă o luptă, o ciocnire furioasă; de această dată, „calmul, sacerdotalul" Piero pare mai însuflețit.

X. HERACLIUS READUCE CRUCEA LA IERUSALIM. — În sfîrșit, Heraclius învingător readuce crucea la Ierusalim, desculț, lipsit de însemnele demnității imperiale, cu suita sa de preoți greci și armeni, cu ciudate tiare, poate reminiscențe ale conciliului din 1439 [1]. Mister, magie, ele provin dintr-o țară de vis și totuși „tangibilă“ și aproape familiară. La dreapta, personaje îngenuncheate, zidul alb al orașului; de o parte și de alta a crucii, doi arbori se detașează pe un cer vast, multicolor.

Dincolo de această mare suită, doi *profeți*(?) foarte ambigui, cel din dreapta modelat într-o lumină vizionară, drapat precum romanii, spune Venturi, după părerea mea mai degrabă în stilul lui Masaccio, doi doctori, *Sfîntul Ambrozie* și *Sfîntul Augustin*, două capete de *îngeri*.

Această lucrare a impresionat considerabil Italia acelor timpuri. Începînd din 1466, ea este citată drept o operă excepțională. De la această dată, Piero are o glorie bine stabilită. Este deja ilustru [2].

Cînd, oare, să fi mers Piero pentru prima dată [3] la Roma? O ordonanță pontificală de plată, pentru anumite lucrări executate de el în camera lui Pius al II-ea, poartă data de 12 aprilie 1459. După Vasari, el ar fi lucrat în *Stanze*. Pe de altă parte, în *Viața* lui Rafael, Vasari menționează că acolo se afla o singură scenă terminată de mîna lui Piero, ceea ce complică problema. Să fi revenit Piero la Roma? Singurul lucru sigur este șederea din 1459. Cu toate acestea, se poate presupune că el a pictat mai multe fresce în același loc în care, cincizeci de ani mai tîrziu Rafael le pictează pe ale sale. Este interesant de precizat în ce măsură această prezență, atestată de ceea ce a rămas din decorația unei capele de la Santa Maria Maggiore (*Sfîntul Luca Evanghelistul*), a exercitat o influență asupra unei școli care se alimentase mai intens din antichitatea monumentală și clasică, decît școala florentină. Se prezintă, în general, ca aparținînd acestei perioade două lucrări foarte importante și foarte diferite una de alta: *Madona nașterii (Madonna del Parto)*, care se află într-o capelă mică, țărănească, de lîngă Monterchi, nu departe de Borgo, și *Învierea lui Cristos*, de la Palatul Municipal din Borgo San Sepolcro. Longhi consideră *Madona nașterii* ca fiind contemporană cu *Legenda crucii*; totul însă îmi pare a indica o epocă mai veche sau mîna unui colaborator. Se simte o nesiguranță în compoziție. Chipul acestei Fecioare gata să nască situează tabloul în epoca anilor de incertitudine, asemănători cu cei ai *Polipticului îndurării*, poate între 1451 și 1455. Există o prăpastie între *Madonă* și *Înviere*. *Învierea*, citată de Vasari drept capodopera lui Piero, ar putea fi, dar nu este, după părerea lui, o operă tîrzie. Deși Vasari deseori se întîmplă să se înșele în înțelegerea operelor pictorului, el știa oarecum în ce ordine le executase Piero. Într-un peisaj melancolic, Cristos, plin de solemnitate, pune piciorul cu hotărîre pe marginea mormîntului său. El se ridică drept, deasupra soldaților adormiți, între arbori, pe fondul unui amurg de miracol. În 1839, Rosini atribuie această operă lui Signorelli, ceea ce nu este o absurditate, deși ea poate să fie mai degrabă mantegnescă, prin energia încordată a liniei, prin acuitatea desenului anatomic, prin austeritatea ei. Ea trebuie, desigur, să-l fi influențat pe Mantegna. Astfel vedem noi acțiunea lui Piero și importanța ei pentru toți artiștii care l-au urmat, fie că este vorba de Signorelli — din moment ce au putut fi confundați —, de Mantegna sau de Rafael.

---

[1] K. Clark (*Piero della Francesca*, Londra, 1951) insistă pe elementul de „actualitate“ în interpretarea anumitor teme iconografice.

[2] R. Longhi („Paragone“, Florența, 1950) dă frescelor de la Arezzo o interpretare puțin diferită de aceea pe care o dăduse mai înainte și pe care o califică drept „rigidă“.

[3] Despre șederea lui Piero la Roma, cf. G. Zippel, *Rassegna d'Arte*, 1919, p. 87.

Puțin după 1460, Piero della Francesca părăsește Roma pentru a reveni în Umbria. Probabil în timpul drumului a pictat la Perugia un poliptic pentru călugărițele de la Sant'Antonio, *Fecioara cu Isus copil între sfinți*, lucrare care astăzi se află la Muzeul din Perugia și pe care Longhi o califică drept tîrzie și arhaică, în același timp.

Între 1460 şi 1470, el se află la Borgo [1], la Urbino şi la Arezzo. Fără îndoială, în acea vreme a putut el să-l înveţe matematicile pe tînărul Luca Pacioli şi să se consacre arhitecturii, căci îi plăceau clădirile, şi uneori chiar le accepta ca plată. *Hercule* din Muzeul Gardner, de la Boston, provine din decoraţia uneia dintre aceste case.

---

[1] Acestei perioade îi aparţine un retablu comandat la 14 octombrie 1454 pentru mănăstirea Augustinilor de la Borgo San Sepolcro şi plătit lui Piero la 14 noiembrie 1469. Vasari menţionează acest retablu. De acolo i s-a pierdut urma, întrucît altarul principal actual de la Sant'Agostino nu este de Piero, ci de un maestru umbrian anonim, de pe la 1500. Mai multe descoperiri recente ne-au restituit această operă. O figură a unui *sfînt citind*, probabil sfîntul Ioan Evanghelistul, intrată în 1936 în Colecţia Frick de la New York („The American Magazine of Art", 1936, şi H. Granville Fell, *A rare panel for New York*, în „The Connoisseur", 1936, pp. 225—229), a fost, din fericire, comparată de Millard Meiss (*A documented altarpice by Piero della Francesca*, în „The Art Bulletin", 1941, pp. 53—63) cu două panouri similare, deja cunoscute, *Sfîntul Mihail*, de la National Gallery din Londra, şi *Sfîntul Nicolae din Tolentino* — impropriu numit sfîntul Toma d'Aquino, de cei mai mulţi dintre autori —, de la Muzeul Poldi-Pezzoli din Milano, cf. T. Borenius, în „The Burlington Magazine", 1916, p. 162. Nicolae din Tolentino fiind un sfînt augustinian, iar stilul panourilor păstrate indicînd o dată apropiată de 1470, devenea plauzibilă ipoteza că ar fi vorba de trei fragmente ale polipticului de la Sant'Agostino. Meiss a presupus că panoul central o reprezenta pe Fecioară şi că cea de a patra figură de sfînt trebuia să fie cea a sfîntului Augustin. Ea tocmai a fost descoperită la Muzeul de Artă veche din Lisabona, unde se găsea din 1936, cu eticheta *Şcoala lui Cima*. Concordanţa dintre dimensiuni confirmă, într-adevăr, identificarea propusă de K. Clark (*Piero della Francesca's Saint Augustine altarpiece*, în „The Burlington Magazine", 1947, pp. 205—209). Se mai poate adăuga, pentru a înlătura ultimele îndoieli, că „*Angelus Potentia dei Lucha*", cuvintele înscrise pe centura *Sfîntului Mihail* de la Londra, care erau enigmatice, se explică prin personalitatea donatorului retablului, un oarecare Angelus Angeli, al cărui patron era sfîntul Mihail (vezi în legătură cu acest subiect scrisoarea lui M. Meiss din „Burlington Magazine", 1947, pp. 285—286).— Vezi il. 79.

În concluzie, este posibil ca alte patru panouri să provină tot de la această operă, căreia i-ar fi servit drept predelă: *Sfînta Monica* (?) şi un *Sfînt augustinian*, amîndouă lucrările la Galeria Liechtenstein din Viena, o *Sfîntă Apolonia*, din colecţia Lehman din New York, şi, după R. Longhi („The Burlington Magazine", 1947, p. 256), o *Răstignire* din colecţia J. D. Rockefeller din New York.

Către 1465, îl regăsim la Urbino. Din această perioadă se poate data, cu o relativă certitudine, vestitul diptic, dublul *portret al ducelui şi ducesei de Urbino* [1], actualmente la Muzeul Uffizi de la Florenţa, portrete din profil, incisive şi cu fineţe modelate în semitonuri, de o viziune şi de un caracter absolut noi (il. 62). Pe revers, Battista Sforza, în carul ei tras de licorni, îşi citeşte cartea de rugăciuni. Seniorul, îmbrăcat în armura sa de oţel strălucitor, e aşezat în carul tras de cai albi conduşi de un Eros escortat de Virtuţile Cardinale. Tot la Urbino, către aceeaşi epocă, trebuie să fi fost executate cele patru perspective de arhitectură, acele *prospettive*, multă vreme atribuite chiar lui Piero, dar mai curînd ale atelierului sau anturajului său: ele ar putea să fie de un discipol al lui Alberti care ar fi putut foarte bine să proiecteze această nobilă rotondă şi aceste pure decoruri de arcade [2].

În 1466, Piero se întoarce la Arezzo. *Sfînta Maria Magdalena*, care se găseşte la intrarea în sacristia catedralei, pare totuşi anterioară acestei şederi şi corespunde mai curînd la ceea ce am putea numi a doua manieră de la Arezzo, către 1455. El execută în acea vreme, după afirmaţia lui Vasari, mai multe decoraţii, toate dispărute[1]. La 20 decembrie 1466, călugării de la Annunziata îi comandă un prapur pentru confreria lor. Îl vedem astfel revenind, în plină maturitate, la o operă de lucrător-pictor. Însăşi comanda este în maniera Trecento-ului: I se spune: capetele să fie „plăcute şi frumoase, cu feţe angelice", ceea ce este o preocupare cu totul sieneză.

---

[1] Cf. Creighton E. Gilbert, *New Evidence for the date of Piero della Francesca's Count and Countess of Urbino*, în „Marsyas", New York, 1941. Asupra amplasamentului original al dipticului, în sala de audienţe a palatului din Urbino, cf. P. Rotondi, *op. cit.*, p. 276.

[2] Aceste *prospettive*, care pun probleme de atribuire destul de complexe, se găsesc în Palatul ducal de la Urbino, în Walters Collection de la Baltimore şi la Berlin în Schlossmuseum şi Kaiser Friedrich Museum [astăzi Bode-Museum. N.r.r.], cea de la ultimul muzeu poate fi de Francesco di Giorgio (cf. A. S. Weller, *Francesco di Giorgio*, Chicago, 1943). Asupra atribuirii lui Laurana cf. Fiske Kimball, în „Art Bulletin", 1927. Vezi, de asemenea, K. Clark, în „The Arts", nr. 2, p. 33; M. Salmi, *Piero della Francesca e il Palazzo Ducale di Urbino*, Florenţa, 1945; R. Krautheimer, *The tragic and comic scene of the Renaissance*, în „Gazette des Beaux-Arts", 1948; R. Wittkower, *Architectural principles in the age of humanism* în „Studies of the Warburg Institute", XII, Londra, 1949; *Studi artistici urbinati*, vol. I (M. Salmi, C. Maltese, P. Rotondi, P. Saopaolesi), Urbino, 1949.

În 1468, Piero este învestit cu funcţii publice în oraşul natal. Pentru a scăpa de ciumă, trebuie să se refugieze în satul apropiat, Bastia, şi acolo termină steagul. El este, în acelaşi timp, un provincial fidel şi un om umblat. Viaţa sa este profund interioară, şi totodată profund implicată în cea a epocii. Nu este lipsit de interes să-l vedem creîndu-şi un mediu de care are nevoie, fără o legătură aparentă cu locul în care s-a născut.

În 1469, Piero se întoarce la Urbino, de astă dată la Giovanni Santi, tatăl lui Rafael. Pictează, dar ce anume? O ştim prea puţin: poate un tablou cu Împărtăşania, pentru Confreria Corpus Domini. Ultimele opriri la Urbino se situează între 1474 şi 1478, perioadă despre care documentele de la Borgo nu spun nimic. Din această epocă datează *Madonna di Sinigaglia*, de la Galeria din Urbino, *Naşterea* de la National Gallery din Londra — în care se manifestă unele preocupări noi, o artă mai meticuloasă, un gust pentru detaliu, cu o întoarcere, în acelaşi timp, la culoare şi la procedeele primelor opere —, în sfîrşit, *Pala di San Bernardino* de la Urbino (c. 1475), actualmente la Galeria Brera de la Milano, în care este reprezentată Fecioara cu sfinţi şi ducele Federico în rugăciune, într-un cadru arhitectural ce îl devansează pe Bramante. Atmosfera micii Curţi s-a schimbat. Preferinţele ducelui nu mai sînt aceleaşi, artiştii de la curte sînt acum de o altă factură. Botticelli este reprezentantul acestui grup de florentini rafinaţi ai celei de a treia generaţii a Quattrocento-ului, care se ridică împotriva spiritelor constructoare ale generaţiei anterioare. Francesco di Giorgio [1], debil delicat, cu maniere fermecătoare, cucereşte încrederea ducelui. Dalmatul Laurana va fi îndepărtat. Este un contrast frapant să vezi apărînd, în portretul lui Federico din *Pala Brera*, una din ultimele lucrări ale pictorului, mîini de o perfectă structură anatomică, avînd carnaţia uscată, ca în reprezentările maeştrilor din Nord, şi viaţa sculpturilor în lemn spaniole. Dar ele sînt, fără îndoială, după cum a arătat Longhi, opera unui spaniol peregrin, impregnat de maniera flamandă, căruia Piero probabil că i le-a încredinţat. În această epocă Urbino demonstrează bine schimbările survenite în Italia. Piero, acest foc liniştit, nu se mai simte acolo la el acasă, ca în urmă cu cincisprezece ani. Prefacerile, prezenţele noi nu îl lasă, dealtfel, indiferent.

---

[1] R. Longhi, în cea de a doua ediţie, dă catalogul operelor pierdute.

După o ultimă călătorie la Rimini, Piero se întoarce la Borgo San Sepolcro. Înzestrat cu o vastă experienţă, aici scrie tratatul *De Prospectiva Pingendi* [2], dedicat ducelui Federico, şi, cîţiva ani mai tîrziu, după o ultimă şedere la Urbino (între 1470 şi 1481), cu puţin înainte de a muri, cea de a doua carte *De Quinque Corporibus Regularibus* [3], pe care o oferă ducelui Guidobaldo pentru biblioteca tatălui său, de la Urbino.

---

[1] Cf. M. Salmi, *op. cit.*; A. S. Weller, *op. cit.*: R. Papini, *Francesco di Giorgio architetto*, Florenţa, f.a. (1946).

[2] Acest tratat a ajuns la noi sub forma a două manuscrise contemporane, care conţin, amîndouă, crochiuri şi diagrame făcute de mîna lui Piero. Unul se află la Parma, la Biblioteca Palatina, 1576, iar altul la Milano, la Biblioteca Ambrosiana, Cod. Ambr. C. 307, inf.

[3] Această carte, *De Quinque Corporibus Regularibus*, se găseşte la Biblioteca Vaticana. Pentru aceste tratate, vezi cap. V.

La 5 iulie 1487, Piero îl însărcinează pe Ser Lionardo, notarul, cu redactarea testamentului, care, descoperit de Mancini, se găsește astăzi în Arhivele Florenței. Va continua să trăiască, încă cinci ani, orb. Pe atunci, Marco di Longara, copil fiind, îl conducea de mînă, de-a lungul străzilor din Borgo.

După Registrul morților al Confreriei San Bartolomeo, Piero a murit la 12 octombrie 1492.

III
MOMENTUL

Vom aborda studiul lui Piero della Francesca prin analiza unui contrast, contrast oferit de *moment*, adică anii care i-au precedat formaţia şi anii acestei formaţii. Ce înţelegem prin această noţiune? Atragem atenţia asupra noţiunii hibride şi metafizice de moment, care prezintă omul ca rezultatul matematic al circumstanţelor, arta drept o reuşită cronologică, o capodoperă a convergenţei forţelor exterioare. Acestei noţiuni eu îi opun pe aceea de *eveniment*. Vom vedea prin ce este Piero un *eveniment*, cu alte cuvinte, prin ce bruschează momentul. Epoca nu pare să fi acţionat asupra universului de forme pe care îl purta în el. Totuşi ea îl afectează. Piero a creat nu numai personajele al căror părinte este, ci, prin ele, un mediu moral pentru secolul său.

Pentru a vedea care sînt marile curente spirituale care interesează în mod special universul de forme de la sfîrşitul evului mediu, este necesar să examinăm sub acest unghi Italia şi Florenţa, şi, mai general, Occidentul în ansamblu.

Obsesia iconografică

Dau acest nume obsesiei conţinutului. Marile perioade clasice, cele în care se impune stilul monumental, limitează sub toate aspectele ceea ce numim conţinut, termen fals, dealtfel, deoarece, în artă, conţinutul este forma însăşi. Acest stil monumental nu crispează niciodată forma, nu o dezagregă, nu e niciodată enigmatic. Astfel înţelegem noi pacea şi simplitatea secolului al XIII-lea francez, considerat cel puţin în linii mari. Există un echilibru între doi termeni intim legaţi, conţinutul emoţional, dramaturgia subiectului şi receptaculul care le face sensibile. În schimb, la sfîrşitul evului mediu, bogăţia de dorinţe şi cea a vieţii emoţionale se traduc prin intermediul formelor luate ca interprete, în loc de a-şi fi suficiente prin ele însele. *Familia Arnolfini*, de Jan van Eyck, de exemplu, care sub atîtea privinţe ţine de modernitatea secolului său, adică posedă toate elementele active ale picturii, ilustrează această dorinţă de a face să apară un conţinut invizibil şi tiranic — dorinţă temperată, dealtfel, printr-un simţ al formei mari şi o constantă autostăpînire. Într-o conferinţă ţinută la Metropolitan Museum din New York şi publicată în „Burlington Magazine of Art“ [1], Panofsky a descompus, cu cea mai scrupuloasă metodă analitică, „rebusul“ acestei opere. Nu există nici un gest, nici un detaliu care să nu aibă o semnificaţie evidentă sau ascunsă. Pretutindeni se află ascuns un gînd simbolic, ce are ceva halucinant; totul, pînă şi gestul prin care soţul ia cu mîna stîngă mîna dreaptă a soţiei, are un simbol şi un secret. Pe fundalul oglinzii bombate, care concentrează şi multiplică perspectiva, pe atunci nou nouţă, viaţa capătă o lentoare şi o demnitate magice. Inversarea şi reducţia ne transportă într-o lume, în acelaşi timp, apropiată şi îndepărtată.

O altă sursă puternică de reînnoire, drama, a fost pusă în valoare de Emile Mâle, care a demonstrat acţiunea teatrului asupra căutărilor din arta acestei epoci. *Fîntîna lui Moise* pune în scenă drama Profeţilor. Profeţii lui Sluter sînt nişte actori costumaţi admirabil şi care joacă bine (să nu uităm că sculptura era colorată). Mimica şi scenografia influenţează forma. Această preferinţă pentru teatru i-a inspirat, desigur, lui Fouquet însuşi, în scena martiriului sfintei Apolonia din *Orele lui Etienne Chevalier*, o imagine respectuoasă şi hazlie. Aici nu asistăm la martiriul însuşi, ci la reprezentaţia lui: mica sfîntă surîde, sau aproape surîde, în timp ce un fel de şef de orchestră dirijează torturile. Nu cred să mă înşel văzînd aici umorul delicat şi maliţios al Franţei, intact şi trainic. Acele tablouri vivante cu Pietà şi Puneri în mormînt sînt făcute pentru a ne solicita răspunsuri afective. Cultul durerii, aspectul melodramatic se regăsesc şi la Donatello, de exemplu, în *Maria-Magdalena* decrepită şi în *Madona* lui.

---

[1] E. Panofsky, *Jan van Eyck's Arnolfini portrait*, în „The Burlington Magazine“, 1934, pp. 117—127.

Care sînt consecinţele pe care le are asupra formei această intensitate emoţională? Arta care creşte din această obsesie este o artă de ilustratori, în spatele căreia trebuie întotdeauna căutat fie un text, fie o psihologie. Preromantismul sienez, îndeosebi prin intermediul lui Jean Pucelle, ne oferă o idee, iar Fouquet, prin contrast, este şi el o dovadă.

La fel, putem să-i opunem chipurile inexpresive şi impersonale pictate de Piero della Francesca, personajele sale ample, cu frunţi mari, cu gînduri simple. Nici o nelinişte nu le frămîntă. Astfel sînt *Îngerii* din *Botezul lui Cristos* sau acea *Magdalenă* din catedrala de la Arezzo, masivă, impenetrabilă, energică, cu totul altfel decît cea a lui Donatello, contemporana ei. Nu există contrast mai mare între o epocă şi un artist. Dar marile compoziţii nu contrazic, oare, această caracteristică şi, în special, *Legenda crucii*? Nu, întrucît nici măcar soldaţii din *Bătălia lui Heraclius* nu sînt zguduiţi de vreo pasiune. Pe chipul lui Cosroe, care este pe punctul de a fi decapitat, nu se citeşte decît o gravitate seculară. Cum de-a găsit Vasari mijlocul de a lăuda naturaleţea lui?

Am urmărit deci două tipuri umane care se înfruntă, unul frămîntat, grăbit, altul calm, constant, ponderat, sub o lumină generoasă şi un timp încremenit, fiindu-şi suficient prin forma şi evidenţa lui.

Obsesia romanescă

Cultul durerii, gustul pentru dramă conduc la o înflorire a afabulaţiei şi a anecdotei. Originile iconografiei păgîne, în Italia şi, în special, în arta de la sfîrşitul evului mediu, sînt atinse de această maladie, de ceea ce se poate numi obsesia romanescului, una din trăsăturile cele mai deosebite ale acestei epoci. Totul a fost transformat în roman: Dumnezeu, diavolul, istoria, viaţa şi moartea. Or romanul, chiar cel realist, este întotdeauna o evadare, o încercare de ieşire din real, construcţia unui vis imposibil.

Dumnezeu este transformat în roman pasional de mistici şi, de asemenea, în mod mai general, de nevoia populară profundă, vie a unui accesoriu legendar la textele canonice. Biserica, asediată din toate părţile, se apără, face ce poate pentru a-şi menţine clasicismul monumental şi rigoarea. Ameninţată, religia îşi creează contra-romanul. Vrăjitoria, diavolul proiectează un fond negru, o pădure a neliniştii, de pe care se detaşează figura luminoasă a lui Piero. Veşnica preferinţă pentru vieţile poetice, romanţate este mai puternică decît oricînd. Pe de altă parte, chiar în momentul în care cavalerismul moare, ea încearcă, în întreg Occidentul, nu numai să se refacă prin ficţiuni, ci şi să pătrundă din nou în viaţă. Ea îi dă un sens, îl organizează. Cavalerismul apare ca structură politică — Lîna de aur, Ordinul stelei —, după cum dovedesc *Viteji şi vitezele* din castelul de la Manta, cu un foarte remarcabil caracter profan şi feudal, sau cei din turnul Maubergeon din Poitiers; în sfîrşit, în nostalgia cruciadelor. Acest cavalerism dă un ton de feerie mondenă, un gust pentru serbările galante, atît de evident în *Les Très Riches Heures du duc de Berry (Prea bogatele ore ale ducelui de Berry).*

Moartea devine şi ea un zbucium, un spasm. În Trecento ne întîlnim cu Oglinda Penitenţei, iar în secolul al XV-lea, cu dansurile macabre. Moartea este o grimasă a vieţii, nerăbdătoare să-i mimeze ultimele spasme, să le accentueze oroarea.

Aceasta este atitudinea generală, cam de două treimi de secol, atunci cînd apare Piero.

Obsesia pitorescului

În această epocă, în întreaga viaţă a formelor, atît în imaginea omului cît şi în cea a naturii şi a universului, se dezvăluie o obsesie a pitorescului. (Am, oare, nevoie să afirm că acest plan, de o evidenţă naivă, este implicat de expozeul oral? Structura sa nu este, desigur, un adevăr pur, ci observaţie.) Dar, mai întîi, ce înţelegem prin pitoresc? Pitorescul şi picturalul merg arareori împreună şi chiar se contrazic de obicei. Pitorescul nu este el oare surpriza, plăcerea, întîmplătorul, neaşteptatul, episodicul, opuse necesarului? Acesta este deseori un surplus, precum în istoria tuşei. Tuşa pitorească este exterioară obiectului, ea nu este obligatoriu picturală. Tuşa picturală este adesea o suprafaţă netedă, viguroasă, densă, pusă cu un fel de aplicaţie de artizan.

Pitorescul este opusul oricărei definiţii a unei arte monumentale. El preferă ruina, construcţiei intacte, noaptea, luminii, dezordinea şi nu ordinea.

Imaginea omului, imagine care este atît de bogată încît se cuvine să o examinăm înaintea oricărei alta, este, între 1380 şi 1430, o imagine voit deformată, amplificată de ciudăţeniile modei. Moda şi arta metamorfozează omul în animal. Este suficient să amintim extraordinarele deghizamente de la încoronarea lui Carol al VI-lea, descrise de Michelet, gustul pentru reprezentările cu sălbatici şi sălbatice, goi şi acoperiţi cu păr, ciudatele animale cu antene, mondenităţile pe care le înfăţişează în Franţa *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, manuscris pe care l-am menţionat deja, şi, în Nord, pălăriile lui Van

Eyck. Este, oare, o trăsătură specifică Franței și Nordului? Nu, deoarece găsim și în Italia femeile păsări ale lui Masolino și trenele lui Pisanello. În cazul nudurilor, această trăsătură nu este mai puțin frapantă. Simțul conturului rezultă, de asemenea, din acest gust pentru pitoresc. Conturul corpurilor este urmărit cu o extraordinară bogăție melodică. Linia neliniștită circumscrie figurile cu farmec. La Florența, mai ales, artistul este obsedat de acest contur care vibrează. Adam și Eva de Masolino prevestesc starea de agitație intensă, siluetele nervoase și delicate ale lui Botticelli.

Dar nici aceasta nu este o trăsătură exclusiv florentină; e o maladie ce bîntuie întreg Occidentul. Dealtfel, ei i se opune tot un florentin, Masaccio, care restituie acestor figuri subțiri teribila lor greutate, și le modelează dintr-o materie densă, întunecată. El oferă o lecție de o nobilă greutate, un exemplu la care Piero della Francesca n-a rămas, cu siguranță, indiferent, chiar dacă a procedat altfel. Nudurilor lui Botticelli, fermecătoare continente înscrise pe mare, Piero le opune personajele sale, un fel de blocuri monolitice, abia decupate, care se înrudesc cu sculpturile portalurilor franceze din secolul al XIII-lea. Nobila indiferență, impasibilitatea superioară condiției noastre umane, a *Cristului* din *Botez*, cu corpul admirabil de neted, care poate fi comparat cu cel de pe portalul sud de la Chartres, se impune inteligenței noastre, dar nu ne solicită sensibilitatea.

Înfățișarea naturii ne conduce la aceleași observații. Gustul pentru pitoresc se manifestă deopotrivă și aici. Peisajul vizionar care depășește reveria umană se potrivește unei întregi familii spirituale. De la *Orele ducelui de Berry*, la Herri met de Bles și la constructorii de turnuri Babel, ornamentele care imită stîncile, ieșindurile, mai ales, toate acele orașe imposibile se regăsesc intacte. Acești obsedați de pitoresc văd lumea ca pe o scenă sau ca pe o succesiune de scene, în care omul se implică sau nu. Concepția pitorească despre spaţiu se opune spaţiului monumental. Aceşti baroci înainte de vreme iubesc noaptea — care stabileşte raporturi noi, misterioase, între om şi univers —, vînătoarea nocturnă, pădurea deasă. Toate aceste genii romaneşti sînt dominate de dragostea pentru micşorarea lucrurilor, de o filozofie a jucăriei, a naturii văzute în diminutiv, care dă tuturor lucrurilor un aspect, în acelaşi timp, ciudat şi intim. Sienezii ne-au oferit multe exemple în acest sens. În plin secol al XV-lea, Sassetta este încă un pictor de miniaturi. În retablul de la Borgo San Sepolcro, micile personaje din planurile îndepărtate se mişcă pe mici munţi taluzaţi cu pante înflorite. Nimic din toate acestea nu găsim la Piero. Influenţa lui Sassetta este. deci, cel puţin în această privinţă, foarte redusă. La toate aceste caracteristici Piero se opune cu desăvîrşire. În faţa acelor siluete plăcut conturate, el înalţă, după cum am spus, trunchiuri monolitice. Concepţia sa despre natură este cu totul alta şi mult mai exigentă, severă, austeră, gravă. Pentru el spaţiul este o colecţie de solide reductibile la figuri regulate; nu este un vis, ci un cadru pentru spirit. Arborele viguros, plin de sevă, înlocuieşte pădurea dragă lui Uccello, prietenul său. E vremea amiezii, caniculară. Soarele la zenit răspîndeşte cu generozitate ordine şi pace.

Întrucît orice romantism este modernist — modernismul face chiar parte din diferitele lui nostalgii de moment —, Piero iese din timp. În multe privinţe arta lui evadează din epocă, şi asta cu o forţă aproape sălbatică. El nu este nici antic, nici modern. Cu siguranţă, el se naşte într-un moment deosebit al artei italiene, dar îi aduce ceva categoric şi obiectiv care îi este propriu şi pe care vom căuta să-l precizăm.

IV
FORMAREA

Studiul a ceea ce am numit „momentul", cu alte cuvinte a circumstanțelor în care Piero și-a elaborat opera, ni-l prezintă în contrast cu pictorii epocii. Trebuie deci să încercăm să-i definim personalitatea prin procedee care nu implică în mod necesar o filiație. Există două metode: sau luăm opera artistului nostru ca un întreg simultan și căutăm, prin apropieri și comparații, ce influențe au putut să se exercite asupra ei; acest inventar al aporturilor străine ar oferi, după unii, informațiile cele mai sigure — metodă primejdioasă, după mine, căci totul în ea este ipotetic, iar formele trăiesc în timp —, sau examinăm numai faptele cunoscute, contactele atestate de documente, începînd cu prima operă, amintindu-ne în permanență că un maestru face întotdeauna experiențe sau le reface după cum are nevoie. Există în viața unui artist o necesitate interioară care îl face să supună propriei sale gîndiri ceea ce îi dă epoca în care trăiește, și tocmai aceasta este ceea ce deosebește artistul de ceilalți oameni.

Care sînt faptele? Colaborarea cu Domenico Veneziano, executarea de către Sassetta a unui poliptic — opera lui cea mai importantă —, pentru biserica San Francesco din Borgo San Sepolcro, chiar în momentul în care Piero primește o comandă pentru Santa Chiara; în sfîrșit, prima, ca dată, dintre operele sale, cum vom încerca să demonstrăm, *Polipticul îndurării.*

Piero şi Domenico Veneziano

Mai întîi Piero şi Veneziano. La 7 septembrie 1439 Piero este menţionat în conturile Azilului de la Santa Maria Nuova din Florenţa, ca lucrînd împreună cu Domenico Veneziano la picturile din corul bisericii Sant'Egidio. El nu este încă un maestru, nu este decît un artizan-pictor sub ordinele lui Domenico. Longhi îşi pune problema dacă Piero a colaborat şi la decorarea sacristiei din Loreto, dacă l-a însoţit pe Domenico în călătoria sa prin De Marche şi Umbria. Este aproape imposibil să obţinem precizări asupra acestor puncte. Şi-a făcut, oare, educaţia la Florenţa? Presupunem. În orice caz, mai întîi trebuie să-l analizăm pe Domenico însuşi, al cărui colaborator a fost *il garzone** Piero.

După Vasari, Domenico Veneziano ar fi fost asociat cu Andrea del Castagno, dar, pentru Venturi[1], aceasta este o poveste fantastică. El pare, într-adevăr, mult mai aproape de Fra Angelico, de Lippi, decît de admirabilul primitiv Castagno. Printr-o scrisoare din 1 aprilie 1438, Veneziano cere protecţia lui Piero de'Medici pentru a obţine de la Cosimo comanda unui retablu pentru biserica San Marco. El susţine că Fra Filippo (Lippi) şi Fra Giovanni (Angelico) sînt prea ocupaţi, iar el doreşte foarte mult să facă o lucrare renumită. Acest text, scris de la Perugia, unde decora o încăpere pentru Malatesta Baglioni, dovedeşte că el trăise destul de mult timp la Florenţa. În septembrie 1439, întors în acest oraş, Veneziano lucra la Santa Maria Nuova, iar Piero della Francesca îi amesteca culorile cu ulei de in. Aceste picturi au fost distruse. În 1448, pentru cincizeci florini de aur, el execută două *cassoni* — lăzi de zestre — pentru Marco Parenti, cu ocazia căsătoriei lui cu Caterina Strozzi. În 1454, el este, alături de Lippi şi Angelico, unul dintre cei trei experţi desemnaţi pentru a evalua opera comandată în acelaşi an de Signoria din Perugia lui Benedetto Bonfigli, pentru capela de la Palazzo Pubblico. În 1455, se stabileşte la Florenţa, unde moare la 15 mai 1461.

---

* ucenicul (în italiană în original).

[1] A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VII, 1, Milano, 1911, pp. 354—359. Cf. de asemenea R. Van Marle, *op. cit.*, X, pp. 308—334; W. Boeck, *Domenico Veneziano*, în „Pantheon“, I, 1934, pp. 79—85; P. Salmi, *Paolo Uccello*, *Andrea del Castagno*, *Domenico Veneziano*, Roma. 1938.

Ce l-a învăţat pe Piero? Cunoaştem puţine opere de Veneziano. Retablul altarului principal de la Santa Lucia dei Bardi, astăzi la Muzeul Uffizi din Florenţa, reprezintă Fecioara între sfîntul Ioan Botezătorul şi sfîntul Francisc, sfîntul Nicolae din Bari şi sfînta Lucia. Totul la acest veneţian emană spirit florentin; totul este toscan, Fecioara pe tron, într-o nişă cu concă, arhitectura mozaicată cu piatră neagră şi verde, lunetele deschise din fundal, în care crengi de arbori se profilează pe cer. Dacă încîntătoarea sfîntă Lucia, din dreapta, este masoliniană, Fecioara cu Pruncul este în mod manifest în armonie cu Fecioarele lui Lippi. Dar ceea ce numai el este în stare să facă — micii maeştri din toate timpurile au, probabil, unele calităţi deosebite care le sînt proprii — este prospeţimea tonului, materia limpede, acel *impasto* din lumină şi culoare, nuanţele de verde transparent pe care le găsim şi la Piero, în contrast cu *sfumato*-ul lui Masaccio.

Aceleaşi calităţi apar şi în fragmentul de predelă de la Berlin — *Martiriul Sfintei Lucia* —, în *Madonna dei Carnesecchi* (capetele de sfinţi sînt la Londra), în *Sfîntul Ioan Botezătorul* şi *Sfîntul Francisc* de la biserica Santa Croce de la Florenţa. În predela de la Berlin aspectul de machetă, de jucărie, al artei sieneze se menţine; este o bagatelă, o imagine fermecătoare cu caracter anecdotic, primitiv şi pueril, surprinzătoare la Florenţa în

1430; în schimb, marea importanţă dată albului, ușor strălucitor, matinal, și atît de liniștit, redă monumentalitate proporțiilor ei reduse. Prin aspectul lor „grațios“, figurile sînt încă ale Trecento-ului, dar acest zid crenelat, această pată albă ca hîrtia, depășită de frunziș, arhitectura delicată a porticelor, anvelopa aeriană sînt tipice și pentru Angelico, de exemplu, în suita *Sfîntul Cosma și Sfîntul Damian*. Fra Angelico este totuși mult mai puternic. Este un maestru-artizan care a răsucit bine lucrurile pe toate fețele și și-a pus toate marile probleme. Fra Angelico și Veneziano sînt amîndoi poeții luminii, iar Piero, fără îndoială, are ceva din ea. Această limpezime, această imaterialitate radioasă, le va inocula unor corpuri viguroase și chiar greoaie. Vacuitatea și albul constituie, poate, cea mai mare influență pe care Domenico a exercitat-o asupra lui Piero. Există între ei o mare diferență de a concepe forma, dar este adevărat că Piero s-a scăldat în această prospețime a tonului.

Piero della Francesca și Sassetta

Cel de-al doilea face să se ridice problema unor raporturi ipotetice între Piero della Francesca și Sassetta. În 1430, fusese încheiat un contract între maestrul Antonio d'Anghiari și constructorii bisericii San Francesco din Borgo San Sepolcro, pentru executarea unui retablu la altarul principal. Despre Antonio d'Anghiari nu știm nimic sigur. Îl regăsim, mai tîrziu, pictînd stindarde cu Ottaviano Nelli, apoi singur, acest mic pictor încă gotic, e uitat de municipalitate. În 1437, îi este luată comanda pentru a fi dată lui Sassetta. Care a fost influența geniului sienez, cu romantismul său cald și fermecător, asupra monumentalității lui Piero? Nimic nu pare mai opus. Totuși prezența unui mare poliptic sienez din Trecento în biserica Santa Chiara din Borgo și mai ales faptul că Sassetta aici și-a executat opera cea mai importantă determină aproape pe toți criticii să afirme că Piero datorează mult sienezilor și în special lui Sassetta. Longhi însuși critică această ipoteză, fără să renunțe totuși la ea.

Stefano di Giovanni, zis Sassetta, cel mai interesant dintre sienezii primei jumătăți a secolului al XV-lea, s-a născut în 1392 la Asciano [1]. El a executat pentru Arte della Lana din Siena un poliptic început în 1423 și, cu siguranță, terminat în 1426. În 1427 el prezintă catedralei un desen pentru cristelniță, dar nu i se încredințează comanda. Între 1430 și 1432, pictează un poliptic pentru Madonna delle Nevi din Siena; în 1436, retablul principal pentru biserica mănăstirii dell' Osservanza, de lîngă Siena, aflat astăzi la Chiusdino. În 1437, după cum am spus, Sassetta primește comanda pentru cea mai importantă lucrare a sa, *Apoteoza Sfîntului Francisc*, pentru biserica San Francesco din Borgo San Sepolcro, pe care o termină în 1444, un an înainte ca Piero să primească el însuși comanda pentru *Fecioara îndurării*. Panourile polipticului sînt astăzi dispersate. Cele trei panouri centrale se află în colecția Berenson de la Settignano, cele inferioare, unul la Muzeul Condé de la Chantilly, celelalte două într-o colecție americană (la Roslyn, Long Island). În 1447 el începe o mare frescă pentru Porta Romana de la Siena, dar moare în 1450, înainte de a o termina. Aceasta este viața lui.

Sassetta este un sienez total, dar unul dintre aceia care ar putea să reprezinte epoca barocă a Sienei. Fiecare stil urmează o curbă proprie: în secolul al XV-lea, după o lungă perioadă de echilibru clasic în cursul căreia iradie asupra întregii Europe și dădu viață unuia din elementele esențiale ale stilului „internațional“, a cărui măsură francezii și flamanzii o vor rupe, arta sieneză supralicitează maniera sa proprie și prin aceasta devine barocă. Forma devine convulsionată, chinuită, curbată într-un soi de dans languros. Unele figuri zboară ca niște săgeți spre cer. Sassetta aparține acestei epoci. A putut fi comparat cu Paolo di Giovanni Fei, al cărui elev, desigur, a fost și de care este efectiv pe de-a întregul pătruns. A fost asemuit și cu Gentile da Fabriano, Masolino, Pisanello, în definiția generală a acestui stil „internațional". El are totuși legături și cu Fra Angelico și atelierul său, în opere precum *Sfîntul Toma în rugăciune* de la Budapesta, sau chiar în *Nașterea Fecioarei* (c. 1430), de la biserica colegială din Asciano. În această lucrare — savant arhitecturată, luminoasă și prin al cărei încîntător paviment Sassetta se dovedește un cunoscător al legilor perspectivei, dar ale unei perspective făcute pentru ochi și nu pentru spirit — el rămîne profund medieval. Tot ceea ce s-ar putea numi „stilul 1900" al lui Sassetta, spiralele, volutele, tinerele femei unduitoare, îl leagă de acest moment de la sfîrșitul evului mediu. *Adorația Magilor*, din colecția Saracini de la Siena — cu acel cal văzut din spate, în racursiu, și costumele sale frumoase —, este foarte pisanelliană.

---

[1] B. Berenson, *A Sienese painter of the Franciscan legend, Sassetta*, Londra, 1909; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. VII, 1, p. 490 și urm.; R. Van Marle, *The development of the Italian schools of painting*, IX, pp. 315—374; J. Pope-Hennessy, *La Penture siennoise du Quattrocento*, Paris, 1947.

Dar lucrarea care interesează cel mai direct studiul nostru este polipticul de la Borgo San Sepolcro, *Apoteoza Sfîntului Francisc*, și în special partea centrală care se află în colecția Berenson. Longhi [1] surprinde în figura sfîntului o calitate esențială, o anumită corporeitate care constituie una din caracteristicile lui Piero. El recunoaște, dealtfel, că acest tablou este un „unicum" în creația lui Sassetta și ne readuce la porțile Florenței și lîngă Angelico. Edgell [2], din contră, departe de a găsi viață și corporeitate în figura sfîntului, evocă idealul budist și vorbește de „intelectualitatea" lui. Deasupra sfîntului Francisc, *Sărăcia*, *Castitatea*, *Supunerea* sînt trei doamne Wei din Nord! Aceasta este o observație judicioasă, iar marele panou de la Borgo ni se pare foarte conform cu tradiția sieneză. Sfîntul Francisc, care poate fi apropiat de icoanele primilor pictori franciscani, are, cu siguranță, ceva concis, dar acesta nu este, oare, un privilegiu pe care toți sfinții Francisc, chiar și cei mai mediocri, îl vor păstra, și care nu este deci suficient pentru a justifica o influență asupra lui Piero? Panourile inferioare sînt ale unei arte sieneze pure și nu au nici o legătură cu arta lui Piero. Există uneori o transparență tonală pe care o regăsim însă și la alți artiști. În familia spirituală a lui Sassetta, la cei care l-au continuat, la Vecchietta, vizionar în impresionanta *Înălțare* de la Pienza, la Giovanni di Paolo (de exemplu, în *Sfîntul Ioan în deșert* de la Ryerson Collection, din Muzeul de la Chicago), la Sano di Pietro sau Matteo di Giovanni apar forme tot mai exagerate, tot mai neobișnuite, agitate de o neliniște, și care evoluează într-un univers incert, care se clatină, fără nici o legătură cu stabilitatea lui Piero della Francesca. Pare dificil să-l raportezi la Sassetta, pe amplul, robustul Piero. El a fost poate sensibil la această frumoasă atmosferă aurie, este posibil să o fi salutat în trecere, dar nimic mai mult.

---

[1] *Op. cit.*, pp. 9—10.

[2] G. H. Edgell, *A History o Sienese painting*, New York, 1932, p. 193.

Polipticul confreriei mizericordienilor

Un an după terminarea acelei *Pala* de Sassetta, călugării confreriei mizericordienilor din Borgo, îi comandă lui Piero o *Pala* pentru altarul lor. După cum am văzut, în contract existau două clauze: restaurarea lucrării în cazul în care, în timp de zece ani, ea ar fi avut de suferit, și nu de o altă mînă decît cea a lui Piero. După Longhi [1] însă, sfinții de pe pilaștrii și predela ar fi de o altă mînă, de un ajutor florentin care insistă asupra motivelor lineare, și prin peisajul cu scheme simpliste îl invocă pe Fra Angelico. Să fie tînărul Baldovinetti? Giovanni di Francesco? Predela are, într-adevăr, ceva din tehnica lui Angelico, dar nu este totuşi imposibil ca şi ea să fi fost făcută de aceeaşi mînă, sub influenţa lui Fra Angelico. Predelele nu exprimă ele dealtfel întotdeauna o artă diferită de cea a retablului? Pe de altă parte, un act din 1462 menţionează cincisprezece scuzi plătiţi lui Marco di Benedetto, fratele lui Piero. Să fi fost, poate, un rest de plată?

---

[1] Longhi, *op. cit.*, p. 33.

Ce loc ocupă acest poliptic în cronologia relativă a operelor lui Piero? Este prima operă a pictorului? Răspund afirmativ la această întrebare, împotriva părerii cvasi-unanime a criticii, şi nu consider ca primă lucrare *Botezul lui Cristos*, care are un cu totul alt caracter, dintr-o cu totul altă epocă şi inaugurează, poate, seria de la Urbino[1]. *Botezul* este un tablou de mici dimensiuni în care problemele sînt rezolvate şi care exprimă întreaga artă a lui Piero. Dacă el începe cu *Botezul*, trebuie să considerăm *Polipticul* ca pe un fel de trezire, ca pe ceva deosebit, evident posibil mai ales cînd este vorba de o comandă, dar, în absenţa unui document, mi se pare anterior *Botezului* şi ar fi într-adevăr prima operă de Piero care s-a păstrat.

Care este semnificaţia iconografică a polipticului? Fecioarele îndurării sînt numeroase şi exemplele foarte răspîndite. Tema Fecioarei grupînd sfinţii sub mantia sa a fost studiată de Perdrizet [1]. Ea este necunoscută în arta Orientului şi, înainte de secolul al XIII-lea, nu era cunoscută nici în arta Occidentului. Originea ei se află într-o legendă cisterciană povestită de Césaire d'Heisterbach. Această imagine a Fecioarei cu mantie protectoare a fost împrumutată — sau furată — de la cistercieni, de dominicani, şi devoţiunea faţă de mantia Maicii-Domnului, mama intercesiunii, se răspîndeşte. Confreriile pictează Fecioara cu mantie pe retabluri, pe prapuri şi pe însemnele lor. Mai tîrziu, după 1470, tipul de *Mater Omnium* acţionează încă asupra Fecioarei cu rosariu, al cărei cult a fost inventat de dominicanul breton Alain de la Roche. Perdrizet observă legătura dintre această temă şi cea a mîniei divine, căreia îi aparţine sfîntul Sebastian. Săgeţile invizibile, purtătoare de ciumă, sînt oprite de mantia protectoare a sfîntului Sebastian şi de mantia Mariei. Aceasta ar decurge din predica sfîntului Bernardino de la Siena: ciuma, pe atunci endemică în Italia — ne amintim că, la un moment dat Piero a trebuit să se refugieze la ţară pentru a scăpa de epidemie —, este provocată aici de mînia divină. Sfinţi şi sfinte împrumută mantia protectoare, deci şi sfînta Ursula. Mantia întinsă se îndepărtează de personajul pentru care a fost concepută şi împodobeşte personaje secundare.

---

[1] Cf. capitolul II, pp 22—23.

[1] F. Perdrizet, *La Vierge de Miséricorde, étude d'un thème iconographique*, Paris, 1908.

O Fecioară a îndurării doreau deci călugării pentru biserica lor. În afară de condiţiile comenzii, ei cereau un fond de aur, acel aur care creează pentru figuri un atît de puternic *contre-jour*. Cu douăzeci de ani mai devreme, Masaccio avusese de rezolvat o problemă identică pentru polipticul său pisan, pe fond de aur, preparat de un sienez — dar se descurcă mai puţin bine decît Piero. Figurile lui Masaccio ies în relief, cele ale lui Piero sînt echilibrate. O altă *Fecioară a îndurării*, cea a lui Enguerrand Charonton de la Muzeul din Chantilly, compoziţie admirabil echilibrată, în care toate gesturile sînt legate între ele, demonstrează — ca dealtfel şi o altă lucrare a aceluiaşi artist, *Încoronarea Fecioarei* de la Villeneuve-lès-Avignon — permanenţa în Franţa, către 1450, a unui ev mediu viguros şi dens, foarte diferit de evul mediu italian, în general[1].

Piero reia deci o ordine liturgică exprimată în opere foarte îndepărtate în timp, pentru a expune o cu totul altă umanitate. Scena centrală a polipticului este dominată de *Răstignire*. Pe fondul de aur, caracterul dramatic, mimica agitată a gesturilor dobîndesc o valoare aparte, străină adevăratului Piero, şi pe care nu o vom mai regăsi: se simte că el nu este încă maestrul elocinţei imobilităţii. Mîinile Mariei par să fie propria lor umbră pe zid. Mai tîrziu, Piero va renunţa la atitudinea sfîntului Ioan, de o nobleţe şi de o liberalitate magnifice. Veşmintele sfîntului Ioan Botezătorul au o mişcare şi un relief care se pot compara cu cele ale draperiilor burgunde. Capul său, de o frumuseţe sălbatică, are poate ceva din trăsăturile artei lui Castagno, dar există la acesta din urmă o violenţă, o ardoare cam arbitrare. Sfîntul Sebastian, ca şi Cristos, este masolinian. După cum am văzut, Masolino îl anunţă pe Piero prin unele nuduri, ca cel al lui Adam şi al Evei, şi, de asemenea, prin unele profiluri, din păcate foarte şterse, de pe zidurile din Castiglione d'Olona. În poliptic, Fecioara din *Bunavestire* seamănă cu Eva lui Masolino: ea se ridică ca o rază de lumină înaltă şi solemnă, linie pură, uşor curbată. Să comparăm, de exemplu, aceste figuri cu cele de la Arezzo, cu demnitarii lui Solomon sau cu însoţitoarele reginei din Saba. Niciodată nu vom mai regăsi acest caracter de „ecorşeu viu". Orice urmă de brutalitate a dispărut pentru a face loc unei demnităţi, unui calm, unei impersonalităţi care nu ţin numai de o poetică, ci de o concepţie despre spaţiu. Piero se luptă cu un instinct de sălbăticie tristă, de pasiune şi ardoare, de asprime şi violenţă, apoi raportul dintre forme în spaţiu primează total. Din figura Fecioarei îndurării, impenetrabilă şi inexpresivă, a nimănui, iradiază asupra credincioşilor o pace admirabilă.

---

[1] Cf. H. Focillon, *Quelques survivances de la sculpture romane dans l'art francais*, în *Medieval Studies in memory of A. Kingsley Porter*, II. Cambrige, 1939.

Piero a putut fi impresionat de maeştri foarte diferiţi, dar există în el ceva ireductibil. La capătul acestui dificil bilanţ, nu găsim în opera lui nimic din sienezi, nimic din Sassetta, ceva din nudurile liniştite ale lui Masolino, neliniştea masivităţii lui Masaccio, o dramaturgie care se dizolvă, precum umbra, în lumină: *pacea în spaţiul inteligibil.*

V

PIERO ŞI „PERSPECTIVIŞTII“

Examinarea valorilor proprii lui Piero ne conduce în primul rînd la problema perspectivei, cu alte cuvinte chiar în centrul picturii. Ea se pune pentru el, în principal, ca o problemă de pictură şi nu ca o problemă ştiinţifică: stabilirea pe calea unor experienţe succesive a manierei în care obiectele se comportă pe o suprafaţă plană, din punctul de vedere al aşezării în spaţiu, al luminii şi al valorilor. Dar acest pictor îşi dirijează cercetările şi experienţele în mod sistematic, şi ajunge treptat să le formuleze teoretic. După întoarcerea în oraşul natal, lucrează la biserica din Borgo, formează elevi, gîndeşte şi scrie. Speculaţiile sale teoretice sînt rezumatul în semne al unei experienţe care se măsoară cu corpuri solide în spaţiu; de aici tratatele sale despre perspectiva picturală şi despre cele cinci corpuri regulate, *De Prospectiva Pingendi* [1] şi *De Quinque Corpori-*

---

[1] Cf. capitolul II, p. 36. Textul tratatului lui Piero a fost publicat de C. Winterberg, *Petrus Pictor Burgensis. De Prospectiva Pingendi*, Strasbourg, 1899, cu traducere germană; ediţia cea mai recentă se datorează doamnei G. N. Fasola, *De Prospectiva Pingendi*. Florenţa, 1942; cf. H. Janitschek (*Des Piero della Francesca drei Bücher von der Perspektive*, în „Kunst-Chronik“, III, 1878, pp. 670—674) şi C. Sitte (*Die Perspektivlehre des Piero della Francesca, Mittheilungen des K. K. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie*, VII, 1879, p. 164 şi urm.), care demonstrează, primul, semnificaţia istorică a tratatului faţă de Alberti, cel de-al doilea, influenţa teo-

bus Regularibus[1], primul redactat, cu siguranţă, către 1470, cel de-al doilea, în ultimii ani de viaţă, dedicat ducelui Guidobaldo, căruia îi cere să îl aşeze în biblioteca părintească de la Urbino. De aici, se crede, s-a inspirat Luca Pacioli, compatriotul şi elevul lui Piero — căruia îi aduce din belşug elogii — pentru tratatul său *De Divina Proportione*[2]. Ceea ce trebuie să evităm a vedea în Piero este un matematician care face pictură, un om care porneşte de la un raţionament abstract. El este condus spre acesta, el ajunge aici. Ceea

---

riei sale pînă la Dürer; acest ultim subiect a fost studiat de E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, Berlin, 1915, şi, mai recent, în *Albrecht Dürer*, Princeton, 1942. Vezi în plus prefaţa lui V. Funghini la cartea lui F. Pichi, *La vita e le opere di Piero della Francesca*, Borgo San Sepolcro, 1892; G. Pittarelli, *Intorno al libro „De Prospectiva Pingendi“ di Pier dei Franceschi*, în „Atti del Congresso Internazionale di scienze storiche“, Roma, XII, 1904; J. v. Schlosser, *Materialen zur Quellenkunde der Kunstgeschichte*, *Frührenaissance*, în „Sitzungsberichte der K. Akademie d. Wissenschaften in Wien, Phil.-histor, Klasse“, Viena, 1915, 133. p. 50. şi urm.; studiul rezumat de autor în „Die Kunstliteratur“, Viena, 1924, pp. 122—123; în sfîrşit, L. Olschki, *Geschichte der neusprachlichen-wissenschaftlichen Literatur*, Heidelberg, I. 1919, pp. 137—151.

[1] Cf. capitolul II, p. 36. Textul tratatului a fost publicat cu o traducere germană de către C. Winterberg, *Der Traktat des Piero della Francesca über die fünf regelmässigen Körper und Luca Pacioli*, *Repert. für Kunstwiss.*, IV. 1882, p. 33 şi urm.

[2] R. Longhi, *op. cit.*, pp. 135—136. Vasari este primul care denunţă „furtul“; denunţul a fost precizat de E. Danti în prefaţa la *Le due regole della prospettiva pratica da I. Barozio da Vignola*, Roma, 1583. O lungă ceartă avea să continue în jurul acestui plagiat pînă în momentul în care M. Jordan *(Der vermisste Traktat des Piero della Francesca über die fünf regelmässigen Körper und Luca Pacioli*, „Jahrbuch der Preuss. Kunstsamml.“, I, 1880*)*, regăsind micul tratat al lui Piero, care trecuse de la Urbino la Biblioteca Vaticană, pune lucrurile la punct printr-o simplă confruntare, pe două coloane, a textului lui Piero tipărit după *De Divina Proportione*; cf. de asemenea C. Winterberg, *op. cit.*, p. 33 şi urm.; G. J. Kern, *Der Mazzocchio des Paolo Uccello*, în „Jahrbuch der König.-preuss. Kunstsamml.“, Berlin XXXVI, 1913, p.13 şi urm.; G. Mancini, „Memorie della Reale Accademia dei Lincei“, XIV, 1916; L. Olschki, *op. cit.*, *Luca Paciolis mathematiche Enzyklopädien*, pp. 151—239.

ce nu este acelaşi lucru. Teoriile sale au o calitate esenţială pe care vom încerca să o scoatem în evidenţă.

Construirea spaţiului

Mai întîi trebuie explicată însăşi noţiunea de perspectivă, de construire a spaţiului. Există o perspectivă raţională, în stare fixă, aşa cum apare, începînd din secolul al XVI-lea, la Barbaro sau Dürer. Eu o voi numi perspectiva verosimilităţii. Ea îşi propune să transpună, pe o suprafaţă cu două dimensiuni, realitatea tridimensională. Ea presupune o serie de combinaţii lineare, de epure care stabilesc şi geometrizează, pe o suprafaţă dată, variaţiile unghiurilor şi liniilor, aşa cum ni le oferă vederea. Şi apoi, există o altă perspectivă. În fond, este poate aceeaşi, dar în starea ei lirică, surprinsă în momentul în care este căutată de oameni pasionaţi de meseria lor, poeţi-arhitecţi-pictori, animaţi de o efervescenţă lăuntrică. Acesta este genul de perspectivă pe care îl sesizăm mai întîi la Piero, în stadiu empiric, înainte ca cercetările sale să-l conducă spre prima. Nu este vorba de a da iluzia adîncimii, de a sparge peretele, ci, într-o manieră organizată şi verificabilă, de a distribui şi a mozaica orice aparenţă posibilă pe o suprafaţă, după nişte reguli şi legi interne care sînt cele ale operei de artă şi de care natura nu ascultă niciodată: să instalezi un oraş îndepărtat între picioarele unor cai, să faci să participe viaţa universului la viaţa picturii. Ceea ce este o necesitate pentru lumea pictorilor nu este o necesitate pentru lume, în general. Cu Uccello şi Piero sîntem departe de perspectiva imitativă şi iluzionistă. Perspectiva din secolul al XV-lea, tot atît de diferită, prin aplicaţiile sale, de perspectiva actuală ca şi de perspectiva arabă, cuprinde probleme în acelaşi timp mai speciale şi mai numeroase, şi este arta de a gîndi un spaţiu adevărat pentru nevoile picturii. Ea se străduieşte să releve acorduri, corespondenţe care nu există în natură dar care rămîn verosimile.

Îl vom lăsa deocamdată pe Piero pentru a ne întoarce — înainte de a începe cercetările sistematice asupra perspectivei — către doi oameni foarte diferiţi, contemporanii săi, Pisanello şi Uccello.

Pisanello

Obscuritatea pare să ne ascundă sub toate aspectele viaţa unuia dintre artiştii cei mai vestiţi ai timpului, Vittore Pisano, zis Pisanello [1], contemporan şi emul al lui Matteo dei Pasti. Născut la Pisa în ultimii ani ai secolului al XIV-lea, Pisanello îşi petrece tinereţea la Verona, oraşul roşu şi negru, cel mai ciudat oraş, în care tiranii se numesc „cîini" şi „dulăi", cu mormintele sale bizare, împînzite de fierăraie feudală, palatele sale, podul său crenelat, care are aerul unei curtine şi care sfidează frumosul pod roman, podul păcii imperiale; sub el este Adigele, în spate Alpii şi trecătorile care îl leagă de restul Europei. A pictat fresce pentru Palatul Ducal de la Veneţia împreună cu Gentile da Fabriano, artist mai în vîrstă decît el, a cărui operă a continuat-o, ceva mai tîrziu, la Roma, la San Giovanni in Laterano. La Verona a decorat bisericile San Fermo Maggiore şi Sant'Anastasia. Izgonit din Verona de Republica Veneţiei, a fost oaspetele şi prietenul principilor din Italia de Nord, pentru care a executat numeroase lucrări, desene, medalii, picturi. A murit la mijlocul secolului al XV-lea, pe la 1450—1455. Sîntem departe de a cunoaşte întreaga lui operă. Singurele care ne-au rămas sînt frescele de la Verona. Pe de altă parte, ştim, de puţină vreme, că desenele din culegerea Vallardi, păstrate la Luvru, nu sînt toate de Da Vinci, că portretul Ginevrei d'Este nu este de Piero della Francesca, că sfîntul Eustaţiu, de la Londra, nu este de Dürer. În sfîrşit, se discută încă nu numai asupra datei, ci şi asupra paternităţii unor medalii. Pisanello demonstrează elocvent cum personalitatea unui mare artist supravieţuieşte, uneori, existenţei sale şi dezordinii cronologice. Model a ceea ce se pot numi oameni „intermediari", multipli, el face parte din două lumi şi, de asemenea, din două epoci. De o parte, Verona şi Italia de Nord, amintirile — la care nu va renunţa niciodată — marilor ansambluri giotteşti din Veneto şi, pe de altă parte, mediul toscan, o atitudine veche faţă de formă şi un modernism, pasiunea pentru experienţe, neliniştile privind aşezarea acestor forme care sînt, în parte, cele care tulburau Florenţa şi care îl apropie pe Pisanello de novatori, Uccello şi Piero. Observ la Pisanello acelaşi clarobscur psihologic şi tehnic ca la aceşti doi artişti. Natura este un arsenal de minunăţii, un alfabet foarte ciudat, depozitul unui anticariat de mistere, o criptă plină de cristale, scoici, de plante marine şi animale bizare, dintre care apare figura omului. Dar această statuie a omului este echilibrată prin proporţii numerice, gîndită şi potrivită, iar spaţiul conţine secrete, legi, corespondenţe, înrudiri care nu există în natură.

---

[1] Asupra lui Pisanello vezi mai ales lucrarea clasică a lui G. F. Mill, *Pisanello*, Londra, 1905; A. Venturi *Storia dell'arte italiana*, VII, 1 (1911); R. Van Marle, *The development of the Italian schools of painting*, VIII, (1927); J. Babelon, *Pisanello*, Paris, 1932 şi, în ultimul rînd, B. Degenhart, *Antonio Pisanello*, Viena, 1942, traducere italiană, Torino, 1945.

Mai întîi, există la Pisanello acel *om din profil*. El se leagă de un arabesc — frontieră fermă între universul vieţii şi spaţiul abstract — pe care îl scoate din natură pentru a-i da o valoare semnificativă. El, mai mult ca oricine, a fost atras de aceste linii care îl solicitau şi din care a ştiut să obţină efecte inedite. Să răsfoim la întîmplare culegerea Vallardi: în universul gol şi abstract al paginii albe, Pisanello detaşază cu o trăsătură hotărîtă şi uşoară, cu o uimitoare rigoare, ca pe o hartă, femeile cu rochii lungi, farsă rafinată prin care omul întîlneşte monstrul şi fiara, un levrier, un cal, păsări... Apoi, în interiorul acestor forme există analiza curioasă a unui spirit care vrea să înțeleagă tot, a unui ochi care vede tot — acul unei catarame, mînerul unei săbii —, care este atent la epidermă, la pelaj, la învelişul exterior, care nu este numai piele şi suprafaţă, ci semne profunde. Dar Pisanello nu numai că a înţeles sensul profilului, adevărată expresie a unicului, cea care îl separă cel mai bine de univers, care dă cea mai mare poezie și cea mai mare semnificație prin siluetă, această semnătură autentică a corpului nostru şi, în acelaşi timp, cea care se imprimă cu cea mai mare putere pe esența lucrurilor, care ne pecetluieşte individualitatea, care o implică și totodată o detașează; el nu numai că a sporit şi a îmbogățit repertoriul acestor profiluri; există în el altceva, ceea ce printr-un termen nereușit și care nu mă satisface, numesc *omul-bloc*. Alături de această artă emblematică, Pisanello ne prezintă corpuri și chipuri văzute din față, în toată plenitudinea lor. Animalul este arabesc și epidermă, dar și structură; caii, mai cu seamă priviţi de la crupă, din spate spre față — pe cele patru picioare ca nişte stîlpi cu articulaţii îngroşate, simetrice, intervalul dintre ele conturînd o figură ornamentală —, aşa cum îi înfățișează legenda sfîntului Gheorghe eliberînd-o pe prinţesa din Trebizonda sau reversul medaliei cu Ioan Paleologul, și pe care îi regăsim la Fouquet, la Uccello, la Piero. Aceste animale din care nu vedem decît partea din spate sau boturile enorme, pătrate, apar ca un organism. Există aici ceva mai mult decît umplerea unui profil: un raport intern între un anumit număr de suprafeţe care se întretaie. Acest raport între suprafețele interioare se schimbă fără încetare și este descoperit prin magia proprie artei. Pisanello este încîntat de a fi găsit și îndrăznit această manieră, mai mult surprinzătoare decît frumoasă, în locul decupării fine, incisive a calului, ca în miniaturile persane.

Paolo Uccello[1]

Toate acestea s-ar putea spune despre Paolo Uccello, şi el unul dintre constructorii picturii noi. El aparţine aceleiaşi dinastii. Absorbit de elanurile şi căutările primei Renaşteri, el rămîne încă fidel evului mediu. Cum să-i interpretăm, în cîteva cuvinte, opera? În ansamblu, ea este urmaşa lui Pisanello, dar dominată, o vom vedea, de doctrina lui Alberti; ea reprezintă o confluenţă, dar uneori şi un conflict. Formaţia lui este dublă; este un „ucenic" al lui Ghiberti şi un prieten al lui Donatello. Este un om care a lucrat la renumitele „sculpturi-picturi" ale porţii Baptisteriului, unde s-au pus şi s-au rezolvat problemele mari ale perspectivei. De la *stacciato*, atît de aproape de medalie şi care reprezintă deja o reducţie a spaţiului, el trece la problema reducţiei complete pe o suprafaţă plană, în pictură, de unde legendara sa obsesie a perspectivei. Dar el a văzut şi lucrările lui Pisanello de la Padova, caii în racursiu, alaiurile de vînătoare şi problemele noi pe care le comportă, dincolo de aspectul lor de tapiserie şi pitorescul lor venet. În scenele bătăliei de la San Romano (pictate între 1456 şi 1459)[2], el este medieval prin luxul costumelor, armurilor, flamurilor, prin forţa frumuseţii cromatice, prin vivacitate. Prin aceasta pare să i se aplice şi lui critica adusă de Alberti pictorilor de spadasini şi histrioni, şi totuşi el este albertian prin studiul tuturor posibilităţilor artistice ale atitudinilor corpului, prin alternanţa mari lumini şi mari porţiuni întunecate, prin fondurile sumbre şi folosirea *camaïeu*-ului şi *grisaille*-ului (în special la Florenţa, la Chiostro Verde de la Santa Maria Novella, şi mai mult în monumentul condotierului de la

---

[1] M. Salmi, *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, Roma, 1938; W. Boeck, *Paolo Uccello, der Florentiner Meister und sein Werk*, Berlin, 1939; J. Pope-Hennessy, *The complete work of Paolo Uccello*, Londra, 1950.

[2] K. Clark, *op. cit.*, p. 33.

Santa Maria del Fiore). De aici efectele frapante de marchetărie şi de mozaic. Uccello—pictor de vitralii, de mari aplaturi, de remarcabile roşuri, alburi, negruri — apropie, ca şi Pisanello, fiinţe şi lucruri văzute din profil de fiinţe văzute din faţă. Ca şi el, Uccello se consacră reprezentării acestor mase formidabile, crupele cailor, dar, în învălmăşala lor, lăncile căzute la pămînt desenează o serie de patrulatere în perspectivă, un fel de paviment. Oare pentru a ne da impresia că peisajul fuge sau pentru a ne face să credem că spectatorul va putea dintr-o săritură să intre în această încăierare? Vedem aici un moment preţios din istoria construirii spaţiului, efortul unui artist pentru care perspectiva este încă o lirică şi nu o imitaţie de arhitectură raţională. Este vorba de o încercare de a aşeza într-un loc verosimil — dar mai mult pentru marea plăcere a vederii noastre — lucrurile potrivit unei perspective extrem de largi, pentru a instaura o ordine a proporţiilor legată de lumea frumosului şi nu numai de cea a realităţii, deoarece universul picturii nu este universul real. Este vorba deci de o verosimilitate, fără îndoială, dar, de asemenea, şi poate mai cu seamă, de o poetică, nu numai de raporturi adevărate, ci de raporturi fericite.

Să fi gîndit Piero şi Alberti altfel? Problemele care li se pun sînt esenţialmente problemele pictorilor: a reduce toate obiectele la o suprafaţă plană, oricare ar fi distanţa *dintre ele.* Ei se rezumă deci la o artă a perspectivei. Tratatele lui Piero sînt suma unei experienţe acumulate treptat. Concepţia sa va fi expusă la sfîrşitul carierei; în amurgul vieţii. La început l-a interpretat pe Alberti.

VI

PIERO ŞI ALBERTI

Leone Batista Alberti s-a născut în 1404. Piero della Francesca în 1410. Sînt contemporani și merg în acelaşi pas. Este aproape sigur că s-au cunoscut, dar nu că ar fi discutat, așa cum o sugerează Longhi. Nimic nu o dovedeşte. Amîndoi gîndiră perspectiva și afinităţile lor sînt incontestabile. Lucrează împreună, chiar dacă nu s-au întîlnit, iar Piero nu putea să ignore lucrările lui Alberti. Ce raporturi îi leagă? Care sînt consecințele albertismului? Tocmai aceasta vom încerca să aflăm. Vom vedea în ce măsură Piero l-a urmat pe Alberti şi în ce măsură îi scapă şi îl depăşeşte.

Alberti, care primi prenumele de Battista, căruia i l-a adăugat pe cel de Leone, s-a născut la Genova în 1404 [1]. Are o descendenţă nobilă, provenind dintr-o ilustră familie florentină exilată, împrăştiată în Italia pînă în Provenţa, în urma unei lovituri nereuşite împotriva facţiunii Albizzi. Piero, din contră, s-a născut, spre fericirea lui, într-un foarte mic oraş, în care nu se întîmplă nimic. Piero nu va fi un umanist, şi cu atît mai bine, spunem noi, pentru că ne dă *Legenda crucii*.

---

[1] G. Mancini, *Vita di L. B. Alberti*, Florenţa, 1882, a 2-a ed., Florenţa, 1911; C. Popelin, *L. B. Alberti*, *De la statue et de la peinture*, Paris, 1868, traducere franceză precedată de o notiţă plină de inexactităţi; G. Semprini, *L. B. Alberti*, Milano, 1927; P. H. Michel, *La pensée de L. B. Alberti*, Paris, 1930.

El nu şi-a pus decît problemele esenţiale. Alberti, crescut în umanism, primeşte o educaţie atletică şi enciclopedică. El lucrează la Veneţia, la Padova, la Bologna, unde studiază dreptul şi greaca. Gimnast ca şi matematician, deprins să „numere" treptele vieţii, ţine să-şi cultive atît corpul cît şi spiritul. Va rămîne celebru pentru frumuseţea, puterea şi îndemînarea, ca şi pentru amploarea culturii sale. I se laudă atît *trivium*-ul cît şi *quadrivium*-ul — vechea carcasă scolastică în decadenţă. Gramatician, dialectician, el ar fi putut să fie doar un umanist extraordinar şi nu omul strălucit şi complet care a fost. Soarta i-a fost schimbătoare, şi-a aranjat viaţa cum a putut, a avut mai mulţi patroni şi a trebuit să trăiască „condus de altul". Cardinalul Albergati, ambasadorul lui Martin al V-lea, este, foarte probabil, cel care îl luă cu el în 1430—1431 în Spania, Germania, Belgia şi Franţa, deoarece călătoriile lor coincid. Nu este lipsit de interes să menţionăm contactele sale cu Nordul şi Sudul, cu atelierele flamande şi italiene, cu Franţa. Este destul de important atunci cînd în *Biciuirea* de Piero, operă complet albertiană, se descoperă nuanţe şi elemente medievale franceze şi flamande. În 1428 familia Alberti obţine dreptul de a se întoarce la Florenţa. Pentru acest umanist care îşi exprima regretul că epoca de aur a antichităţii a dispărut pentru totdeauna, ce bucurie şi ce surpriză i-a făcut să-i întîlnească aici pe Ghiberti, Brunelleschi, Donatello. La şapte ani după întoarcere, în 1435, lucrarea *Despre Pictură* era terminată [1]:

---

[1] L. B. Alberti, *De pictura proestentissima et nunquam satis laudata*, Basel, 1540 (ed. princeps); versiunea italiană, cu introducere, R. Papini, *Il Trattato della pitura*..., Lanciano, 1913; ed. critică a textului italian, L. Mallé, Florenţa, 1950. Despre L. B. Alberti ca teoretician al picturii, cf. I. Behn, *L. B. Alberti als Kunst-philosoph*, Strasbourg, 1911; G. Vesco, *L. B. Alberti e la critica d'arte in sul principio del Rinascimento*, în „L'Arte", Roma, 1920; L. Venturi, *La critique d'art en Italie à l'époque de la Renaissance*, în „Gazette des Beaux-Arts", I. 1922, pp. 321—331; P. H. Michel, *op. cit.*; K. Clark, *L. B. Alberti*

ea marchează unul din momentele cele mai importante ale gîndirii teoretice din epocă, „Marea Cartă“ a Renaşterii. În 1432, este la Roma, deprimat de ruina monumentelor. Aici se consacră unor experienţe asupra camerei obscure şi descoperă un nou procedeu topografic. Poate din vremea primei călătorii la Roma, mai mult decît din cea a convorbirilor cu bătrînul său maestru Brunelleschi, despre care vorbeşte dealtfel cu tandreţe, datează vocaţia sa de arhitect. Poate aici a conceput o manieră nouă de a ordona edificiul în profunzime. Lucrarea *De Re Aedificatoria*[1], redactată între 1450 şi 1452, publicată în 1485, i-a dat o autoritate comparabilă, se zice, cu cea a lui Vitruviu. Cam în acelaşi timp, Sigismondo Malatesta îl însărcinează cu restaurarea şi transformarea bisericii San Francesco de la Rimini în Tempio Malatestiano. În afară de acest edificiu i se datorează biserica San Sebastiano de la Mantova, faţada bisericii Santa Maria Novella de la Florenţa, comandată de Ruccellai, pentru care construise, mai înainte, o loggia, rotonda şi tribuna de la Annunziata; în sfîrşit, colaboră cu Rossellino la Santa Maria Maggiore. Arhitectura lui exprimă mai mult un vis personal decît este o reconstituire a anticului. E o speculaţie asupra antichităţii acordată cu o poezie ieşită din glie.

În 1459 este la Mantova, în suita papei Pius al II-lea, bucurîndu-se de bunăvoinţa pontificală. Face parte din Colegiul abreviatorilor apostolici, desfiinţat de un papă ignorant, Paul al II-lea.

---

on Painting, în „Proceedings of the British Academy“, XXX.

[1] *Leonis Baptistae Alberti de Re Aedificatoria, libri X*, Florentiae, 1485; prima traducere italiană, Veneţia, 1546 (sau 1541); prima traducere franţuzească, *L'Architecture et art de bien bastir du seigneur Léon-Baptiste Albert*. . ., Paris, 1553. Despre L. B. Alberti arhitect şi teoretician al arhitecturii, cf. E. Londi, *L. B. Alberti architetto*, Florenţa, 1908; C. Ricci, *L. B. Alberti architetto*, Torino 1917; A. Venturi, *L. B. Alberti*, Roma, 1923; R. Wittkower, *Architectural principles in the age of humanism*, în „Studies of the Warburg Institute“, XIX, Londra, 1949.

Moare la Roma în 1472 (în 1484, spune Vasari), după ce salutase inventarea tiparului.

Activitatea de scriitor a lui Alberti a fost imensă. În afară de tratatele citate, el a lăsat, între altele, comedii, dialoguri, vreo cincisprezece opuscule morale, un *Tratat despre Familie*, un *Tratat de matematici distractive* pentru Lionello d'Este. Ca teoretician al picturii Alberti nu-l menționează pe Piero, dar, cu siguranță, i-a influențat experiențele într-o manieră foarte importantă.

Alberti şi Piero della Francesca

Deci în 1435 Alberti scrie tratatul *Despre Pictură*. Este o „teorie" estetică universală, sau transpunerea în formule a ideilor timpului? Poate fi considerat ca integrînd un mare număr de experiențe ale predecesorilor şi contemporanilor săi — astfel îl vede Lionello Venturi — sau ca un studiu cu totul nou. „Nu vrem să relatăm o serie de legende despre pictori, ca Pliniu, ci să construim *ab ovo* o artă de a picta." Gîndirea lui Alberti integrează experiențe recente şi originale, dar, ca artă de a reduce lucrurile din spațiu la elemente măsurabile, ca artă de a încifra spațiul, ea este foarte veche. Este suma unei foarte lungi serii de experiențe făcute în cursul întregului secol al XIV-lea, pe care o redactează dintr-o dată, fără a o mai cizela. El dă un caracter „euclidian" vechilor şi foarte fecundelor frămîntări ale evului mediu. La Platon, în *Timeu*, există o teorie a opticii foarte deosebită, pe care maeştrii şcolii de la Chartres din secolul al XII-lea nu au trecut-o cu vederea. Folosirea geometriei pentru a defini spațiul este ilustrată deja de Villard de Honnecourt.

În ce măsură arta lui Piero della Francesca este tributară teoriilor lui Alberti şi în primul rînd care au fost principalele lor caracteristici?

Alberti nu defineşte pictura prin „realism", cum se face de obicei pentru Renaştere. Ea este o realitate magică, o maşinărie elaborată care presupune un anumit mister. Concepţia lui Alberti nu vizează nici mimarea acestei realităţi, nici imitarea Anticilor, deşi se referă adeseori la ei, prin intermediul lui Pliniu. Primul său principiu remarcabil şi fecund este că viziunea despre lume a pictorului este deosebită şi trebuie să-l distingă pe artist de omul obişnuit. Activitatea artistului trebuie, într-adevăr, să fie o activitate de luptă, de eforturi, de creaţie tehnică. El nu este pasiv cum sînt ceilalţi oameni îndeobşte. Prin aceasta pictorul se deosebeşte nu numai de omul de rînd, ci şi de filozof. Ca şi filozoful, mai mult chiar decît el, artistul este un constructor al lumii. Cum construieşte? El nu construieşte la întîmplare, ci în modul în care lumea însăşi se reflectă în misterioasa imagine a unei oglinzi. Reflexul în apă şi imaginea se stabilesc în virtutea unei anumite legi, în conformitate cu anumite raporturi constante. Pentru Alberti, tocmai reconstruirea şi reconstituirea acestor legi este obiectul picturii. Pictorul alege toate datele cu care o să se înconjoare. Cînd face aceasta el ascultă de o nevoie interioară fără de care pictura n-ar exista. A reduce toate obiectele la suprafaţa plană, indiferent de depărtarea lor, aşa se pune problema. Tabloul este făcut pentru a fi văzut dintr-un anume punct, de la o anume distanţă şi într-o anumită lumină. Libertatea pictorului care lucrează în plan este mai limitată decît cea a sculptorului care lucrează în relief, iar disciplina căreia trebuie să i se supună este încă şi mai severă. Alberti adaugă că sculptura a ajuns la un grad de perfecţiune mai mare. Pictorii ar trebui să-i studieze pe sculptori şi poate chiar să facă modelaj.

La Alberti, teoria viziunii se bazează pe datele de bun-simţ şi pe experienţa umană cotidiană. Vederea noastră constă în întregime dintr-o combinaţie de raze. „Subiectul unei mari dispute între antici a fost tocmai întrebarea dacă aceste raze emanau din suprafeţele obiectelor (Democrit) sau din ochi (Platon). Această problemă, foarte greu de rezolvat, şi dealtfel inutilă pentru noi, va fi lăsată deoparte.“ „Fie-ne deci permis să ne imaginăm aceste raze ca nişte fire foarte fine, legate şi strînse la un capăt, foarte drepte, într-un fascicul", punctul lor de înmănunchiere fiind ochiul nostru [1]. De la obiecte pînă în fundul ochiului, aceste fire constituie o piramidă. Fiecare faţă a piramidei formează un unghi. Acesta este unghiul vizual. „Pictura nu va fi altceva decît intersecţia piramidei vizuale, în conformitate cu o distanţă dată, centrul imaginii fiind plasat şi luminile dispuse pe o anumită suprafaţă reprezentată cu artă cu ajutorul liniilor şi culorilor." Mărimea aparentă a obiectului nu depinde numai de mărimea sa reală, ci şi de unghiul vizual, cu alte cuvinte de un raport între mărimea obiectului şi distanţa care îl separă de ochi. Lui Alberti nu-i scapă pericolul epurei. „Voi vorbi despre aceste lucruri nu ca matematician, ci ca pictor." Şi adaugă: „Ceea ce nu poate fi perceput de ochi nu-l interesează absolut deloc pe pictor". Dar cînd lucrezi trebuie să-ţi fie clar ce anume urmăreşti. Această idee, acest text sînt lămurite de un alt text. Cristoforo Landino în *Disputationes Camaldulenses* evocă, pe de o parte, pe Lorenzo de'Medici şi pragmatismul, valoarea artelor în funcţie de comoditate şi de agrement, şi, pe de altă parte, pe Alberti, susţinînd raţiunile vieţii contemplative şi arta ca instrument de cunoaştere absolută. Avem aici un anumit număr de elemente pe care Piero a putut să le cunoască. Într-adevăr, dacă este doar ipotetic ca Piero şi Alberti să se fi întîlnit, Piero nu a putut ignora opera lui Alberti şi, în unele din lucrările sale, interpretează spaţiul într-o manieră cu totul albertiană. *Biciuirea* este, fără îndoială, opera care-i ilustrează cel mai bine acest spirit. Există o epură sub-întinsă compoziţiei pe care o compartimentează, sensibilă în simplicitatea severă, în liniile pavimentului şi ale plafonului care sînt orientate către un punct ideal. Personajele sînt dispuse în compartimente ca nişte figuri de şah, cu o siguranţă riguroasă, fermă. Porticul este în armonie cu legile piramidei.

---

[1] P. H. Michel, *op. cit.*, p. 408.

Dar nu este numai o fidelitate față de niște legi, este un instinct liric, încîntarea pe care ți-o dă un lucru posedat pentru prima oară. Dealtfel, demonul perspectivei este în acea vreme stăpînul întregii Italii, într-o școală de peisaje mobilate cu arhitecturi și ruine. Acestor decoruri de arcade care satisfac inteligența și privirea, artiștii o să li se dăruiască pînă la delir. Faimoasa *prospettiva*, perspectiva arhitecturală a palatului din Urbino, mult timp atribuită lui Piero, pune, după Vasari, pe de-a întregul de acord cunoașterea științifică și cunoașterea artistică.

Dar să ne întoarcem la Alberti și la elementele teoriei sale. „În primul rînd, spune el, atunci cînd vedem un obiect spunem că acest obiect ocupă un loc. Definind acest spațiu, pictorul va denumi atunci *circumscriere* faptul de a delimita conturul printr-o linie. Apoi, la o a doua privire generală, descoperim că mai multe din suprafețele obiectului luat ca model se coordonează între ele, și atunci pictorul va numi *compoziție* localizarea fiecăreia dintre aceste suprafețe . . . În sfîrșit, pictorul se simte obligat să determine mai exact culorile și calitățile suprafețelor. Și de vreme ce fiecare diferență dintre ele este dată de o diferență de lumină, el se va ocupa, ca ultimă operațiune, de receptarea luminilor.“ Ceea ce spune este esențial, și acest text deschide picturii un viitor considerabil. Înainte de Alberti, pictorul reprezenta culori, după el, reprezintă lumina. În această privință, Venturi îi opune doctrinei lui Alberti pe aceea a lui Teofil, pe care pare s-o ia drept cea a întregului ev mediu. Pentru Teofil desenul nu are importanță. El are o concepție pur cromatică despre pictură. Mozaic, țesătură, vitraliu, orfevrerie sînt o pură scînteiere de frumoase luciri colorate. Apoi, la sfîrșitul secolului al XIV-lea, Cennino Cennini definește arta picturii prin desen și culoare. El avusese ca maeștri elevi ai lui Giotto, și tocmai „Giotto introdusese în arta evului mediu o rigoare a desenului necunoscută

înainte“. În sfîrșit, apare Alberti: „evul mediu cu haosul său cromatic moare“ [1]. Or pe noi ne interesează să demonstrăm că evul mediu, departe de a fi definit de un haos cromatic, este definit de o anume ordine, că această ordine este într-un anumit raport cu geometria. Evul mediu dezvoltă, efectiv, nu *o* perspectivă, ci mai multe, un simț al liniei, o noțiune a volumelor. Volumele cromatice ale picturii romanice sînt obținute prin raporturi de culori plate. Evul mediu se supune unor reguli care sînt diferite de cele ale lui Alberti. Nu trebuie totuși să afirmăm că Renașterea se desparte de evul mediu. Sub unele aspecte, este un ev mediu întîrziat.

Să reluăm punct cu punct textul lui Alberti și, în primul rînd, ceea ce se referă la *circumscrierea* suprafețelor. Trebuie ca ea să fie indicată prin linii foarte fine. Conturul trebuie să reprezinte limita suprafețelor și nu o fisură între ele. Asta înseamnă desființarea liniilor care subliniază conturul. Atenția trebuie să fie dirijată nu asupra limitei, ci asupra corpului pe care îl conține. În aceasta Alberti a fost urmat de Piero, nu de toți contemporanii săi care deseori văd mai mult litoralul decît ceea ce închide el. Este o dificultate certă evitarea acestei fisuri. Fără această armătură, corpurile, moi, neconsistente, trebuie să fi părut la început larvare. De aceea, în locul fisurii, rupturii, golului, Piero își bordează figurile cu un chenar luminos care pare a le lumina razant. Piciorul stîng al lui Set, din *Îngroparea lui Adam*, sau fusta și gîtul reginei, din *Vizita reginei din Saba la regele Solomon*, de exemplu, sînt accentuate nu printr-un contur negru, ci printr-un cerc extrem de luminos care, în același timp, armonizează figurile izolîndu-le. Este o dovadă interesantă a legăturilor dintre Piero și Alberti. Alberti nu vorbește de o zonă luminoasă care să sublinieze conturul; Piero merge cu analiza mai departe și descoperă acest procedeu.

---

[1] L. Venturi, *op. cit.*, p. 326.

Al doilea element al artei de a picta este, după cum am văzut, *compoziția*. Ea nu este, cum va deveni mai tîrziu, ilustrarea mai mult sau mai puțin dramatică a unui subiect literar. Scopul cercetării sale se află în întregime în vizibilitatea sa. Compoziția reprezintă un raport de suprafețe și grupe de suprafețe. În *Botezul lui Cristos* sau în *Îngroparea lui Adam*, Piero ilustrează admirabil acest principiu. Venturi notează: „întreaga artă a autorului are în vedere o compoziție de suprafețe care reprezintă o frumusețe în sine, precum fațetele unui diamant [1]". Este admirabil văzut și spus și este cazul să relevăm că în această privință sîntem de acord. Încercăm și noi, de asemenea, să ne detașăm brusc de orice literatură și să revenim la pura vizualitate. Să ne gîndim la *Teoriile* lui Maurice Denis și la tot ceea ce s-a făcut pentru a reabilita, după Cubism, valorile adevărate ale picturii. Dar o compoziție de suprafețe care are o frumusețe în sine, care își ajunge sieși, nu este, oare, ceea ce noi numim cu un termen vulgarizat, tocit de prea multă folosire, valoarea „decorativă" a artei din evul mediu? Trebuie să admitem, în sfîrșit, că alături de forța sa iconografică, arta înseamnă punere a problemelor în spațiu.

Din aceste observații asupra compoziției decurg cîteva reguli pentru organizarea suprafețelor. Mai întîi necesitatea golurilor. „El dezaprobă pictorii care, pentru a afișa o invenție fertilă, nu lasă nici un loc gol în pictura lor, care își uită demnitatea și se pierd în dezordinea improvizației. Imaginii îi este necesară o anumită izolare, spații în chip de pauze, pentru ca fiecare formă să se reliefeze cu vigoare." Întreruperile de lumină, zona magnetică de lumină strălucitoare sînt menite a lăsa figurile să respire și să se miște într-o ordine superioară de preocupări, căreia încercăm să-i găsim cheia. Atingem aici un punct capital pe care Piero l-a înțeles perfect. Fondul, sau golul, este la fel de important ca figura, sau plinul;

---

[1] L. Venturi, *op. cit.*, p. 328.

raportul dintre ele este limita lor reciprocă. Am văzut această *lege a golurilor*, elaborîndu-se greu în plin ev mediu. Cu greu dar cu autoritate, imediat, la Giotto, cu spaţiile sale liniştite, compoziţiile cu procesiuni bine accentuate, şi, urcînd chiar mai sus, în decorul cu compartimente. Toate acestea se opun spirelor şi meandrelor bizantinilor. De fapt, cele două moduri de interpretare a spaţiului sînt mai puţin *succesive* decît eterogene: spaţiul „asiatic", de o parte, cu oroarea sa pentru vid, iar de alta, spaţiul occidental, cu nevoia unui ritm, sau, dacă vrem, spaţiul continuu şi spaţiul discontinuu.

Legea golurilor se asociază cu o *lege a calmului*. Alberti cere echilibru şi moderaţie, dezaprobă excesele de vivacitate. În pictură trebuie căutată arta, nu viaţa, iar pictorii care, prin mişcare, dau figurilor aspectul unor spadasini şi histrioni reneagă demnitatea picturii. „Noi, ceilalţi pictori, care vrem să exprimăm emoţiile spiritului prin mişcarea membrelor, vom folosi numai acea mişcare care se spune că se produce prin deplasare.[1]"

Figura mobilă sfîşie spaţiul și se distruge ca obiect. Să observăm că tocmai dramaturgia stăpînită a lui Giotto nu este, cu siguranţă, lipsită de energie, ci respect şi condiţie a monumentalităţii, opusă risipei de gesturi din vechea dramă liturgică dezlănţuită în compoziţiile bizantine, cu acele braţe ridicate, guri deschise, mulţimi îngrămădite, agitate. La Piero della Francesca, această lentoare, această nevoie de spaţialitate aerată ating culmea. În compoziţiile cele mai dense, *Lupta lui Constantin împotriva lui Maxentiu* și, mai mult încă, în *Înfrîngerea lui Cosroe*, care pare că ar trebui să ne contrazică, și în care figurile se înghesuie, fiecare personaj are loc să se mişte şi să se mişte fără grabă. Mişcările suspendate în afara timpului par cifrate pentru eternitate.

Cea de-a treia problemă care se pune pictorului este cea a *distribuirii luminilor*. Pentru Alberti adevăratul pictor este cel care subordonează culorile raporturilor primordiale dintre noapte și zi. Lumina și umbra trebuie obținute cu ajutorul albului și al negrului. Alberti este categoric: culoarea este incapabilă de a-și ajunge sieși; culorile sînt o materie căreia, cu ajutorul albului și al negrului, îi conferim virtuți artistice. Aceasta este, fără îndoială, partea cea mai originală și, poate, cea mai bogată în consecințe a doctrinei lui Alberti. Culorile ca atare trebuie sacrificate. Trebuie ca forma să iasă în relief ca sculptată. De aici fondurile întunecate: în pictură, punctele cele mai îndepărtate trebuie să fie cele mai întunecate. Tocmai aceasta este ceea ce vedem în primele lucrări ale lui Piero, dar numai în primele. Aurul trebuie eliminat deoarece prin strălucirea lui alterează raportul între luminos și întunecat.

---

[1] P. H. Michel, *op. cit.*, p. 437.

Aceste reguli trebuiau să conducă la distrugerea culorii și înlocuirea ei cu albul și negrul. Ele determină o diminuare considerabilă a sensibilității optice (chiar la artiștii care au rămas legați de culoare, precum Baldovinetti). Ele explică voga picturii în *camaïeu* și a *trompe-l'oeil*-ului, de la Uccello la Mantegna, figurile luminoase pe fonduri întunecate, modeleurile luminoase, studiul valorilor propriu-zise, în sfîrșit, o evoluție a paletei la Uccello, în *Bătălii*, marile tonuri plate și viguroase pe alternanțe de alb și de negru, și, mai ales la Lippi, tonurile terne. Totuși Piero nu pictează în alb și negru. Salvat poate de experiențele sale din tinerețe și de poezia personală, el păstrează tonul luminos al lui Domenico Veneziano, frumoasele armonii proaspete și liniștite, cărora, mai tîrziu, li se va adăuga sărbătoarea culorii venită din Nord.

În concluzie, ce înseamnă albertismul în pictură? Înainte de orice, predominanța problemei plastice, strîns legată de cercetarea spațiului. Misterul obiectului este calea inevitabilă către reducția la *corpuri regulate*, la figura considerată ca un solid în spațiu, ceea ce are drept consecință eliminarea obsesiei iconografice și a dramei romantice — în pofida teoriei sentimentului și a rolului istoriei. Între toate corpurile solide din spațiu, omul. De ce? Din rațiuni umaniste, desigur, dar, de asemenea, din rațiuni plastice: multitudinea suprafețelor sale este mai reductibilă la o ordine decît cele ale oricărui alt corp solid. Perspectiva este mai puțin un mijloc de a reda întregul univers, cît de a construi omul în *întregime* prin studierea racursiurilor și a figurilor plafonante. Pentru acestea Mantegna este etalonul, expresia cea mai completă. Anatomia este o poetică a reliefului, un element al dramaturgiei, o posibilitate de a varia modeleurile, nu o știință în sine. Problema mișcării, care, încă o dată, ne face să evocăm cele două aspecte ale Italiei — unul urmărindu-și visul de piatră, celălalt evoluînd, mult înainte de Greco, spre flacără și dans, pe de o parte, cu o iluzie patetică de mișcare, și, pe de alta, cu o putere absolută a stabilității —, este rezolvată de Alberti prin reducția mobilului la imobil și prin lentoare. În sfîrșit, doctrina anticromatică a lui Alberti conducea către o preferință pentru *camaïeu* și la un anumit iluzionism, pe deplin realizat de Uccello.

Iată deci, în cîteva cuvinte, lecțiile lui Alberti. Am văzut ce a reținut de aici și a dezvoltat Piero della Francesca.

Cît de mult, în fond, a rămas evul mediu prezent în toate acestea, fie ca amintire vie, fie ca bază experimentală: influența sculpturii și *camaïeu*-ului le întîlnim deja în *Virtuțile* și *Viciile* lui Giotto de la Santa Maria dell'Arena din Padova; nota puternică și vibrantă a lui Uccello, în vitraliu; semnul substituit blocului, în Fecioarele sieneze; anatomia, ecorșeele, în mumiile morții, statuia cardinalului de Lagrange. Și, chiar cînd doctrina lui Alberti se află în culmea autorității, cum să interpretezi altfel pe Benozzo Gozzoli, acest anluminor, și un întreg șir de „medieviști", nu întîrziați și epuizați, ci plini de vervă?

VII
IMAGINEA OMULUI

Studiul corpului uman trebuie să se afle în centrul analizei noastre, la fel după cum este în centrul artei lui Piero. Pentru filozoful acelor timpuri, primul subiect de admirație este corpul omenesc, și tocmai prin aceasta el merită mai întîi numele de umanist. „Corpul se va preface în pulbere, dar atîta timp cît respiră, a-l disprețui înseamnă a disprețui viața. Din contră, înțelepciunea este să ne iubim corpul, să-l menținem sănătos, să scoatem din el boala cu fierul și focul.[1] “

Cei mai mulți nu-și vor lua ca model austeritățile monastice, la care dealtfel arhitectul trebuie să se gîndească, instalînd mănăstirile în locuri salubre. Adevărații creștini nu se gîndesc mai puțin la corp decît la suflet [2]. Corpul trebuie să fie menținut nu numai sănătos, ci și robust, tînăr, frumos, datorită exercițiului, jocului, curățeniei și dietei. Alberti însuși practica vînătoarea, scrima, luptele, echitația, ascensiunea în munți. Florentinii se dedicau gimnasticii, de tradiție romană. Textele lui Alberti reflectă din abundență aceste preocupări, începînd de la *Ecatonfilea*, pînă la *Tratatul despre arhitectură*. El definește o doctrină a respectului față de corpul omenesc, cu o mare noutate în formule, chiar dacă nu şi în gîndire.

---

[1] L. B. Alberti, *Opere volgari*, *Florence*, II. 1843—1849, p. 487; P. H. Michel, *op. cit.*, p. 559.

[2] L. B. Alberti, *Della Famiglia*, ed. F. C. Pellegrini, Florența, 1911; P. H. Michel, *op. cit.*, p. 560.

În ce măsură este, oare, Piero de acord cu Alberti? Că a fost, aceasta este sigur, dar în maniera sa. Şi care este acestă manieră? Vom fi, poate, nevoiţi să punem în lumină nuanţe foarte importante.

Orice studiu privind imaginea bărbatului şi a femeii, în creaţia unui maestru, poate fi conceput ca o cercetare asupra dimensiunilor sau *metricii*, asupra aplombului şi mişcărilor sau *mecanicii*, asupra *tipurilor* şi, în sfîrşit, asupra *intenţiei psihologice*, ceva analog cu metoda noastră de a analiza un monument: plan, structură, mase, efecte. Fiecare corp omenesc este, dealtfel, un edificiu mai mult sau mai puţin modelat de locuitorul său.

Dimensiunile

Problemele de interpretare a formei umane sînt în primul rînd probleme de cantitate, cu alte cuvinte, orice studiu al imaginii omului poate fi conceput ca o metrică. Dürer, Leonardo da Vinci, Poussin au formulat canoane, dar, mult înaintea lor, au existat o serie de cercetări asupra proporţiilor ideale. Înainte de a tinde spre cercetări speculative, a existat o activă perioadă experimentală cu privire la măsurile încă necodificate. În această epocă fiecare maestru le rezolvă în maniera sa. Piero a scris la sfîrşitul vieţii tratate teoretice, dar ceea ce este necesar, înainte de toate, este a-l surprinde în plină muncă, în viaţă, nu în formule. Să-i numărăm rezultatele obţinute? Această operaţiune l-ar fi tentat, poate. Nu a făcut-o. Să-i analizăm atunci opera de pictor.

La Florenţa mi se pare că există două canoane folosite uneori simultan de aceiaşi pictori: tipul *prelung*, moştenit de la tradiţia bizantinilor din Toscana, zvelt, delicat, cu cap mic, el se pretează mlădierilor şi chiar în imobilitate sugerează mişcarea (figurile lui Botticelli sînt cea mai înaltă expresie); pe de altă parte, tipul pe care putem să-l numim *pătrat*, care nu este obligatoriu scund, cu umeri laţi, cu membre puternice, din care Giotto ne-a lăsat admirabile exemple, blocuri uşor degroşate, de o mare robusteţe, şi care chiar în mişcare sugerează stabilitatea, de exemplu, *Văduva seniorului din Celano*, matroană disperată, cu o statură puternică, legată indestructibil de pămînt.

Iată pe scurt cele două limite, mai curînd decît canoane, între care putem spune, în mod cu totul general, că a evoluat Piero della Francesca. Într-o primă perioadă, poate sub influenţa lui Domenico Veneziano şi a lui Masolino, el este atras de tipul prelung. Exemple sînt *Sfîntul Sebastian* şi *Cristos* din *Polipticul îndurării*, unele figuri din *Botez*. Apoi, foarte repede, el trece la un tip atletic, *Fiii lui Adam*, *Hercule*, *Cristos* din *Învierea*, figuri dense, voluminoase, foarte corpolente, cu încheieturi puternice, făcute pentru a purta greutăţi.

Capetele, luate în sine, au ceva masiv şi solid, în armonie cu plenitudinea corpului. Trăsăturile chipului ocupă mai puţin loc decît carnea căreia îi imprimă o semnificaţie. La bărbaţi acest lucru este foarte frapant. Capul este rotund, puternic, uneori mărit prin enorme acoperăminte de cap. La femei, capul este aparent diferit. El pare adeseori dolihocefal, alungit spre spate. Dar nimic din toate acestea. Unele figuri florentine ulterioare, care au exagerat acest caracter, ne deformează probabil optica. De fapt, la Piero, capetele sînt mai curînd rotunde, iar iluzia — accentuată de moda care disimulează şi ascunde vigoarea acestor femei, avînd un aer terestru, nobil şi direct — este dată de volumul cefelor, de însăşi ţinuta capului, în orice caz, de lungimea flexibilă a gîtului. Aceste capete, ca şi trupurile, sînt, în primul rînd, nişte corpuri solide în spaţiu.

La Piero, conturul este expresia acestor dimensiuni, un raport aproape intelectual şi nu o valoare în sine, ca la alţi pictori. Problema contururilor este, astfel, într-o corelaţie directă cu problema metricii. Forma, afirmă Longhi, nu are o viaţă strict individuală. Ea nu se curbează pentru a scoate în evidență ritmuri grațioase sau pentru a dovedi, prin înlănțuirea conturului, o energie comprimată, avidă de mișcare. S-a terminat cu siluetele elegante. Contururile alunecă ușor de-a lungul acestor frumoase mase, fără a se opri la articulații.

Aplombul și mișcarea

Toate se leagă în acest studiu, iar problema mișcării nu se poate separa de cea a dimensiunilor. La Piero greutatea este admirabil calculată. Bărbații și femeile apasă cu putere pămîntul, așază cu toată greutatea pe pămînt picioare făcute pentru un echilibru stabil, pentru mersul pe munți. Remarcăm că la el greutatea nu este obținută, ca la Masaccio, prin procedee de ecleraj, prin marea bogăție a clarobscurului. Acesta leagă capul de corp prin mari zone întunecate. Asupra acestui punct, Piero este în armonie deplină cu fizica albertiană care constă în esență — împreună cu optica — dintr-o *scientia de ponderibus*. *Tratatul de comentarii matematice*, cuprinzînd diverse reguli referitoare atît la gravitație cît și la măsurarea suprafețelor și volumelor, din nefericire, s-a pierdut. .O pierdere nu mai puțin regretabilă este cea a *Tratatului despre mișcarea greutăților*, *(De motibus ponderis)*, al cărui subiect este indicat de el în cartea a VI-a a *Arhitecturii:* „Nu-mi voi pierde vremea să explic de ce greutatea are proprietatea de a exercita în mod continuu o împingere, de a tinde cu obstinație în jos, de a rezista cu toată forța celui care vrea să o ridice, și nu-și schimbă locul decît biruitoare sau, dimpotrivă, învinsă de o greutate superioară sau de o forță opusă, mai puternică. Nu voi arăta nici care sînt diversele tipuri de mișcări, vom vorbi despre asta, pe larg, în altă parte [1]".

---

[1] P. H. Michel, *op. cit.*, pp. 174—175.

În virtutea cărui principiu aceste corpuri, atît de legate de pămînt, sînt înzestrate cu mișcare? De exemplu, la sienezi, mișcarea este un arabesc; masa, densitatea, greutatea sînt noțiuni absente. Alberti, reluînd *Tratatul lui Arhimede*, în *Ludi mathematici*, face observații importante cu privire la mecanica umană, la raportul dintre mișcare și greutate. Pentru secolul al XV-lea, este ceva absolut nou. Și aici arta lui Piero della Francesca poate fi apropiată de cercetarea lui Alberti. La el, mișcarea, departe de a anihila greutatea, o completează și o sporește. În general, cu cît o figură este mai subțire, mai zveltă, cu atît ni se pare mai capabilă să se miște, chiar dacă ea este imobilă. Această mișcare este cu atît mai sensibilă și mai directă cu cît este mai lineară și mai orientată pe axa sa. Piero îi va da o pondere enormă, o va asocia lucrurilor dense. Totuși sesizăm aici o diferență între Piero și Alberti: în timp ce mișcarea albertiană se traduce printr-o curbă pură, Piero îi găsește soluția în autenticitatea vieții. La el, corpul uman nu are numai o greutate brută. El este un echilibru de volume mai mult sau mai puțin dense, o îmbinare între greutate și forțe. La fel, adăugăm noi, este și compoziția. Ea este, de asemenea, un raport între greutăți și forțe, nu arabescul unor decupaje plăcute într-un spațiu himeric. Acest lucru apare foarte evident în *Invierea*, foarte apropiată de Mantegna, tocmai prin acest raport dintre greutate și mișcare. Continuitatea mișcării este combătută de evidența, de compacitatea volumelor. Figurile soldaților adormiți dau impresia că fiecare parte este independentă, că nu există o forță unică ordonatoare. Pare că trunchiul, atît de solid, și coapsa sînt independente. În *Transportarea sfintei punți*, care iconografic anunță Purtarea crucii, reconstituim unitatea mișcării fără să-i distrugem ritmul lent.

În lumina lui *De motibus ponderis*, sau cel puțin de ceea ce ne poate fi sugerat de alte texte, se dovedește deci că mișcarea nu este o pură traiectorie, nu este intelectuală, ci trăită, iar noţiunea de masă o domină pe aceea de mişcare.

Tipurile şi psihologia

Studiul tipurilor şi al psihologiei nu este mai puţin esenţial. În acest moment crucial pentru activitatea intelectuală a picturii italiene, o mare importanţă era dată celor care se străduiau să demonstreze modul în care interiorul corpului ajungea să modeleze corpul însuşi. Piero pare să fi rămas destul de departe de această preocupare. Cu toate acestea el a avut o mare preferinţă pentru unele tipuri pe care le reia cu o constanţă remarcabilă. Noţiunea însăşi de *tip* cere a fi explicată sau, mai degrabă, justificată: portretistul, observator profesionist al diversităţilor umane, rămîne deseori fidel la unul sau două tipuri care se suprapun invariabil operaţiilor sale analitice. Această observaţie este valabilă pentru Piero della Francesca. Vedem la el mai întîi o umanitate *pastorală*, rustică, străveche, inocentă. La vîrsta tinereţii ea etalează un fel de gravitate încremenită, de exemplu, *Îngerii* din *Botez*. Această umanitate îmbătrîneşte precum animalele, retrasă, sălbatică. Nu este drama patetică a bătrîneţii, cum o înfăţişează Tintoretto sau Rembrandt. *Profeţii*, *Botezătorii* aparţin acestei familii, şi la fel bătrîna Evă împovărată de ani, mai mult decît centenară, dar liniştită, fără să aminteacă nici de Paradisul Pierdut, nici de activitatea ei de „gospodină“ epică. Alături de tipul pastoral se află *doamna:* Fecioarele, sfintele, însoţitoarele reginei din Saba. Poetice sînt, cu siguranţă, dar păstrează şi ceva domestic, provincial. *Madonna del Parto*, cu frumoasa frunte distinsă, cu ochii ciudat deschişi, cu gura mică şi strînsă, este destul de asemănătoare cu *Fecioara îndurării*, cu însoţitoarele reginei din Saba sau cu Fecioara din *Bunavestire*. Piero rămîne, în general, fidel acestui chip puţin ursuz, care trădează o constanţă, o continuitate şi care se interpune între imagine şi model. Totuşi aceste reflecţii sînt fragile, deoarece principiul individualismului umanist acţionează şi la el, aşa cum arată dublul portret de la Urbino şi Fecioara din *Naşterea*, cu chipuri fine, care par a mă contrazice. Ceea ce îl uimeşte cel mai mult pe Alberti este caracterul ireductibil al personalităţii şi diferenţele profunde care separă oamenii. Să fi existat la Piero o evoluţie în acest sens? Par, oare, ultimele scene din *Legenda crucii*, operele de la sfîrşitul vieţii, să o demonstreze? În scenele de luptă, tipurile sînt deosebit de variate. Piero multiplică personajele, pictează cu interes preoţii greci, soldaţii lui Cosroe, şi totuşi legile fundamentale care dirijează îmbinarea părţilor, ca şi părul, bărbile, au un aer familial. El păstrează o preferinţă pentru unele chipuri care scot în relief o rasă viguroasă, apropiată de natură. Oricare ar fi particulalitatea fiecăreia dintre ele, este uimitor să priveşti constanţa impersonalităţii lor (il. 83).

Care poate fi deci *psihologia* acestor fiinţe, străine de orice viaţă interioară? Psihologia somnoroşilor *vioi*, psihologie atonă, misterioasă, difuză, prea subtilă pentru a putea fi redată prin cuvinte, străină de melodramă şi de faptul divers. Cu ce o putem compara pentru a o înţelege mai bine? Cu psihologia dramei populare din arta franciscană, din care dăinuie ceva la Giotto, în violenţa sa expresivă, în gesturile de marionete, sau cu cea a baletelor florentine ale lui Botticelli — mereu obsesia conţinutului, reprezentată prin simboluri mimice, — în sfîrşit, la Leonardo da Vinci, cu o fiziognomonie, adică studiul rezultatelor modelajului interior, o sugerare nedefinită a misterului uman prin umbre, surîs. Şi la Piero? Impasibilitatea, imobilitatea veşnică de solide umane, măşti de-abia animate prin cîteva umbre de pasiune, care pietrifică mişcările muşchilor şi se imprimă pe chipuri. Dure precum pietrele şi tot atît de îmbătrînite, ele ne duc cu gîndul la Jean Fouquet, moştenitorul sculptorilor de catedrale[1]. Pretutindeni, această umanitate se ridică deasupra agitației și mediocrității, într-o pace supranaturală. Ea este gravă, ordonată și lentă, lentă pînă și în luptă: soldații lui Cosroe se mișcă fără grabă, ca niște buni lucrători care își îndeplinesc cu aplicație sarcina de a ucide. Oricare ar fi măreția emoționantă a scenei, cei care asistă la ea par martori seculari: „Sînt bărbați și femei care au văzut lucruri uimitoare“.

---

[1] H. Focillon, *Le style monumental dans l'art de Jean Fouquet*, în „Gazette des Beaux-Arts“, 1936.

VIII
IMAGINEA LUMII

Aşa cum fiecare artist defineşte imaginea omului după nişte preferinţe determinate, astfel încît pe cei mai mari dintre ei îi putem considera creatorii unei umanităţi care le aparţine, născută din ei, tot aşa fiecare artist alege, măsoară şi combină în imaginea despre lume unele elemente care îi sînt proprii şi care-i caracterizează creaţia, universul.

Am efectuat o analiză antropometrică. Vom încerca şi acum ceva analog: ne vom strădui să cuprindem aspectele diverse ale acestor „lumi" originale, legile lor fizice, chimice şi biologice.

Ce anume caracterizează universul lui Piero della Francesca şi care este ordinea care îl guvernează? Vom vedea locul pe care îl ocupă la el *arhitectura*, *peisajul* şi, în sfîrşit, *momentul* pe care îl alege pentru lumea sa.

Arhitectura

Trebuie oare să reamintim locul considerabil pe care îl ocupă arhitectura în întreaga pictură a evului mediu? De la arcadele de care sînt suspendate draperii trase de o parte şi de alta, în pictura bizantină şi în pictura romanică, pînă la fundalurile de catedrale ale flamanzilor din secolul al XV-lea, de la oraşele lui Giotto pînă la bolţile care domină figurile din vitraliile secolului al XIV-lea, în evul mediu este un exces de reprezentări arhitecturale. Care le e raţiunea? Arhitectura este, înainte de toate, arta fundamentală în care evul mediu şi-a exprimat gîndirea esenţială. Forma vie nu e liberă şi solitară, ci strînsă, îngrădită în cadre construite. Arhitectura apare ca un procedeu de compoziţie, ca, de exemplu, în scenele din *Viaţa Sfîntului Francisc*, de Giotto, de pe pereţii bisericii Santa Maria dell'Arena din Padova: totul este împărţit în compartimente „construite", în care sînt aşezate figurile.

Această arhitectură medievală se păstrează în inima Renaşterii. Ea este esenţial legată de universul pictorilor, pînă la Tiepolo şi Delacroix. Ea variază ca şi stilurile ale căror istorie şi curs le urmează, însă evul mediu propriu-zis rămîne gotic. Un exemplu: reducţia făcută de Giotto după templul Minervei, cu proporţii zvelte şi în stilul arhitecturii arnolfiene. Ea se modifică, de asemenea, ca scară. Raportul ei cu figura omului nu este constant; mai mică, ea suferă o reducţie analoagă cu ceea ce se întîmplă cu mobilele, mici monumente de lemn. Acest lucru este foarte frapant la sienezi. Construcţiile lor sînt un fel de jucării. Sassetta îl reprezintă pe sfîntul Antonie Eremitul în faţa unei gherete în care de-abia ar putea intra. La fel sînt catedralele pictate de artiştii din Nord. Alteori, dimpotrivă, ea este prea mare, adică tinde spre colosal, ca spre exemplu în *Intrarea în biserică*, a lui Gaddi.

O vom vedea la scara umană, ca o reacţie împotriva lipsei de măsură şi a exceselor, în acord cu verosimilul uman şi cu natura, făcută pentru a adăposti o viaţă armonioasă.

Această arhitectură, căreia i-am urmărit pe scurt importanţa şi variaţiile, este, în concluzie, locul primelor experienţe de perspectivă, pînă acum limitate la vederile plonjante şi cartografice ale sienezilor.

La Piero della Francesca găsim ideea că arhitectura poate, aproape singură, să fie suficientă ca expresie sintetică a omului şi a lumii, precum şi un interes extraordinar pentru arhitectură în sine. Într-un fel, se poate spune că întreaga natură este interpretată de el din punctul de vedere al unui arhitect. În această privință, *prospettive*-le[1] arată că, în cel mai favorabil moment al umanismului, italienii acceptă să vadă reprezentate perspective din care figura umană este alungată. Astfel de imagini nu sînt totuși goale. Ele ne oferă un fel de chip intelectual al omului, în mod abstract, dar complet. Pentru Alberti, care o așază printre arte pe un al doilea nivel, după muzică, arhitectura exprimă concomitent omul și natura, deoarece ea este greutate și lumină.

Ca arhitect, Piero aparține, evident, unui timp care admiră antichitatea, pe care o face să retrăiască. El însuși a adunat amintiri la Roma. Este contemporan cu Brunelleschi, constructor de biserici-bazilici, cu Alberti, care înalță în fața bisericilor sale arce de triumf, cu dalmatul Laurana, autorul fațadei palatului din Urbino și de la Cortile. Dar, la Florența, această arhitectură antică este puternic „toscanizată". Un geniu anemic sărăcește și despoaie de ceea ce are greu, fastuos, senzual arta imperială. Ceea ce are importanță nu este faptul ca această arhitectură să fie romană — există o arhitectură romană de proastă calitate —, ci tocmai ca acest soi de Atică a Italiei să se supună unui acord fericit, la ceea ce Alberti, în *De Re Aedificatoria*, numea *concinnitas*, unei armonii intelectuale născută dintr-un raport just între numere, dar care merge și mai departe. Nevoia de ordine, de logică depășește justețea pur și material constructivă. Tocmai aceasta vom găsi la Piero. Renunțînd la cartografie, la un univers văzut în mic, el va introduce în pictură, în acord cu Alberti, o arhitectură care nu este numai romană, ci se supune unui principiu mult mai universal. Ea este făcută pentru delectare și exprimă poezia unei umanități fericite. Iată descrierea făcută de Alberti unei locuințe suburbane ideale: „Mi-ar plăcea, celui care iese din oraș casa suburbană să-i arate de departe fațada primitoare ca pentru a-l atrage, de parcă i-ar spune: «ești așteptat». Iată de ce eu aș vrea-o puțin înălțată; prieteni, panta trebuie să fie, de asemenea, imperceptibilă, în așa fel încît călătorul să nu aibă impresia că a suit cu greu coasta, decît odată ce a ajuns pe culme și a descoperit întinderea ținutului. Doresc, de asemenea, în jur pajiști înflorite, cîmpuri însorite, umbrare de păduri răcoroase, izvoare cu ape limpezi, pîrîiașe, ape în care să se poată înota. Aș vrea, în sfîrșit, ca, în ansamblu, edificiul să fie luminat din toate părțile, foarte degajat și să primească din văzduh o profuziune de soare, de lumină și aer curat... Ca cei care i-au trecut pragul să se îndoiască dacă e mai bine, pentru plăcerea spiritului lor, să meargă mai departe sau să se oprească acolo unde sînt, în timp ce din toate părțile încîntarea și răcoarea îi solicită[1]".

---

[1] Despre *prospettive*, cf. capitolul II, p. 34.

Care este caracteristica arhitecturii pictate de Piero? Este, în același timp, arhitectura unui arhitect, ce are o valoare în sine, și arhitectura unui pictor, ce servește la distribuirea figurilor, la plasarea lor într-un loc precis, pentru încîntarea minții și a vederii — de exemplu încăperea din *Biciuirea* —, cu pavimentele mozaicate sau porticele — toscane în *Bunavestire*, corintice în *Întîlnirea dintre regina din Saba și regele Solomon* — însoțind întotdeauna în mod fericit natura, omul și lucrul construit. Termenul suprem al acestei armonii este poate ilustrat prin absida semicirculară, dominată de bolta cu concă, în fața căreia se desfășoară personajele în *Pala* din Muzeul Brera de la Milano. Biserica ce domină în *Dovada adevăratei cruci*, de o rectitudine aproape teribilă, cu combinațiile sale de triunghiuri și de cercuri, folosirea marmurei policrome închise și deschise, de-o noutate insidioasă, amintește de biserica Santa Maria Novella a lui Alberti. Fie că este vorba de scena din *Tortura evreului*, fie de cea din *Nașterea*, importanța dată apareiajului, grija pentru el sînt frapante: Piero, ca toți artiștii mari, are preferință, fapt pe care l-am menționat, pentru lucrurile modelate temeinic de mîna omului, piatra bine șlefuită, lemnul cu îngrijire finisat. Arhitectura „non clasică" este la fel de semnificativă; fie că este vorba de o vedere a Ierusalimului, orașul „cubist" de pe colină din *Inventarea crucii*, de turnul din *Întoarcerea crucii*, bine, din plin văzut, sau de grajdul din *Nașterea*, cu pereții lui de cărămidă pe jumătate năruiți: nici chiar aici Piero nu face concesii pitorescului. Ruinele nu sînt nici ele informe. Totul rămîne puternic, curat, clar.

---

[1] *De Re Aedificatoria*, IX, II; P. H. Michel, *op. cit.*, p. 480.

Este interesant să comparăm construcțiile sale pictate cu cele ale lui Masaccio sau ale lui Fra Angelico. Masaccio ezită încă. Construcțiile sale servesc la amplasarea scenei, dar nu formează o regulă intelectuală. Ele indică în mod sumar strada orașului în care se petrece acțiunea. La Fra Angelico ele iau două înfățișări: una monahală (îngerul din *Bunavestire* se prezintă sub o austeră boltă în cruce), cealaltă, din contră, amețitor de bogată, inundată de aur și de decor ornamental, în *Triumful Fecioarei*.

Piero della Francesca, întotdeauna îndrăzneț novator, își definește arhitectura într-un moment de echilibru pur, departe de incertitudini sau excese.

Imaginea naturii

Peisajul, imaginea naturii, concordă cu această arhitectură și cu imaginea omului; este într-un anumit raport cu fiecare. Noțiunea de peisaj este dealtfel un termen impropriu care ne duce la o concepție pe deplin modernă, de care trebuie să ne ferim. El nu există în această epocă, cu excepția acelor *prospettive*, decît în raport riguros și calculat cu arhitectura și omul. În Quattrocento, lumea obiectelor crescute și plantate capătă o importanță considerabilă. Peisajul se înnoiește, nu ca o podoabă, ci ca un element esențial. Nu mai există efectele de tapiserie: munții scoși în evidență prin mari străluciri, stîncile ieșite în afară. Pisanello, la Sant'Anastasia de la Verona, de exemplu, așază în spatele personajelor fonduri de o opacitate misterioasă. Peisajul se înalță pînă în partea de sus a compoziției. Spațiul este plat, fără goluri de umbră și de lumină, formele străbat suprafața învăluind în rețeaua lor oamenii și fiarele. Figurile și fondul nu aparțin aceluiași univers: peisaj de vizionar, prin relieful munților, prin orașele himerice presărate cu frumoase edificii singulare și păduri întunecate. Gozzoli, în plin Quattrocento, continuă aceste efecte în peisajele sale narative; cortegiile Magilor se desfășoară în meandre, de-a lungul spirelor presărate cu stînci, prin orașe ivite la întîmplare dintr-o scobitură: plimbare într-o lume de basm, la lumina torțelor. Nimic mai opus față de universul constructorilor spațiului, Piero, Alberti. Acestea nu mai sînt vederile cartografice ale sienezilor, ce aminteau vechile cărți de geografie. Arborii și casele ca niște jucării nu aveau acolo decît rolul de a sugera. Reprezentarea lucrurilor naturale era întotdeauna o aluzie sau un simbol. Schema se modifica în permanență, schema orașului cap de pod, a orașului port la mare. Toate acestea n-au dispărut totuși dintr-o dată. Din ele se vor păstra urme, un accent, pînă și în fundalul *Giocondei*, dar cu ceva schimbat în structură și, dacă se poate spune așa, în „climat".

Atitudinea lui Piero este, sub unele aspecte, încă veche. Longhi, în această privință, îl consideră un fenomen singular, ca un geniu arhaic. Oare, într-adevăr chiar așa este? Și totuși peisajul din *Nașterea*, deși foarte personal, este încă medieval, iar, pe de altă parte, fundalurile portretelor de la Urbino, portrete în „*plein air*", sînt la data lor de o noutate categorică.

Cea mai bună definire a unui peisaj este, după părerea mea, cea dată de geografi: structură, modeleu al terenului, floră în lipsă de faună, acestea sînt elementele esențiale. Vom schița deci un studiu nu metafizic sau estetic, ci geografic.

Să începem cu structura peisajului. Pînă la o epocă tîrzie, pînă la lucrarea *Naşterea*, se păstrează unele din acele aspecte stîncoase, uşor neliniştitoare, din care predecesorii lui Piero ne prezintă atîtea exemple, natura după un cataclism, familiară unui grup întreg de flamanzi. La Piero se păstrează ceva din toate acestea; peisajul din *Naşterea* este totodată identificabil — Borgo San Sepolcro — şi imaginar. Totuşi, chiar într-o operă veche, precum *Sfîntul Ieronim*, orizontul coboară. Fundalurile muntoase de pe care se detaşează personajele se fixează la două treimi din înălţimea tabloului. Sînt încă întunecate şi ridicate, dar lasă loc pentru cer şi atmosferă. Apoi, treptat, fundalurile se îndepărtează şi înaintează spre infinit. Peisajul capătă o amploare panoramică. Piero trece de la îndepărtările întunecate — după principiile lui Alberti ceea ce este cel mai îndepărtat fiind ceea ce este cel mai întunecat —, la îndepărtările luminoase şi la perspectiva aeriană. Să fi existat aici, cum s-a presupus, o influenţă exercitată la Urbino de către flamanzi [1]? Să privim peisajele absurde şi, în acelaşi timp, încîntătoare pe care se profilează portretul ducelui şi cel al ducesei de Urbino. Această artă, al cărei principiu este stabilitatea, pînă şi în reprezentarea norilor sau al zborului de păsări, ne cufundă în mister, într-o natură care te ameţeşte. Pe reversurile portretelor, dincolo de carele alegorice, amestecul ciudat de pămînt şi de ape şi acuitatea privirii te duc cu gîndul la fundalurile lui Van Eyck. De altă parte, preocuparea pentru pasaje, „acest farmec al ţinuturilor lunare“ se regăsesc în unele peisaje din Extremul Orient[1].

---

[1] După 1934, problema unei influenţe flamande asupra lui Piero s-a lămurit mult. Descoperirea de către K. Clark a *Sfîntului Augustin* de la Muzeul de artă veche din Lisabona (vezi nota de la p. 33) oferă dovada hotărîtoare a legăturilor cu pictura lui Van Eyck. Într-adevăr, etola sfîntului pe care sînt brodate scene religioase — poate de mîna unui elev — trebuie comparată cu cea a sfîntului Donatus din *Fecioara canonicului Van der Paele* de la Bruges, adeseori imitată de pictorii flamanzi. Pe de altă parte, preferinţa lui Van Eyck pentru „microcosmos", reprezentarea micşorată a unei scene sau a unui personaj, se regăseşte în această operă într-un mod manifest, la fel ca şi o artă a reflexelor şi o intensitate nouă a luminii, în picturile lui Piero. Aceste corelaţii ajută la înţelegerea caracterului peisajului din portretele de la Urbino, şi, într-o oarecare măsură, a portretelor înseşi.

În schimb, în primul plan, roca este încă tăiată în unghiuri ascuţite, ca la Fra Angelico. Este un fel de plintă pitorescă[2]. Piero ne conduce de la muntele simbolic, tăiat în planuri mari, la muntele considerat ca un element al modeleului. Aceşti munţi au un soclu, cîmpiile, şi ele sînt umanizate, fiind populate cu oraşe şi burguri. Repere esenţiale ale perspectivei pe care o subliniază, ele se înfăţişează fie ca uşoare dune, fie ca nişte accidente abrupte. *Naşterea* prezintă o natură mai precisă şi mai aspră decît cea din portretele de la Urbino, poate pentru că este vorba de un peisaj adevărat, şi nu este lipsit de importanţă să vedem felul în care Piero modelează şi reconstruieşte ceea ce are în faţa ochilor şi pe care atîţia alţii, înaintea lui, l-au văzut şi l-au pictat.

La Piero, arborele şi plantele fac parte din acest modeleu terestru care nu îşi este suficient. Ele sînt în armonie cu pămîntul. Rîpele cele mai abrupte sînt îmbrăcate cu vegetaţie, tapisate cu ierburi. Arborele, dealtfel, nu este el, oare, un fel de rezumat şi de definiţie completă a peisajului, din moment ce el redă mişcarea solului în care se afundă prin rădăcinile sale? Prin trunchi şi ramuri el are relieful şi profilul unei fiinţe vii, prin frunziş el se îmbină cu lumina, cucereşte cerul, răspunde reflexelor lui. Pe de o parte, vedem masele de păduri, micii arbori izolaţi care apar în depărtare sau în crăpăturile de rocă, uşoare accente brune în vecinătatea zidurilor albe ale construcţiilor — urme lăsate de migrări de insecte, după cum afirmă Longhi — ; apoi, pe de altă parte, se află arborele monumental, cel din *Botezul*, de exemplu, expresie a unui alt sentiment şi chiar a unei „redări“ de o natură cu totul diferită, asemănător arborelui din *Predica păsărilor* de Giotto. Precum o coloană, chezaş al unei sarcini nobile, el ordonează compoziţia. Se află în centrul *Morţii lui Adam*, şi de fiecare parte a scenei cu *Regina din Saba la puntea sfîntă*. Îl regăsim în *Readucerea crucii la Ierusalim* (unde dealtfel este reprezentat de două ori). În *Învierea*, arborii se înalţă, desfrunziţi, ca nişte lampadare, de o parte şi de alta a lui Cristos, mai exigenţi în acordul lor cu adevărul lucrurilor terestre. Ei se află aici din raţiuni premeditate de spirit, dar şi ca fiinţe vii. Arborele este poros, apt pentru viaţă, el nu mai este un însemn abstract. Piero della Francesca, înainte de orice, este pictor. În permanenţă se simte înclinaţia lui spre studiu, studiul legăturii între crengi şi frunziş. Nu a dispărut însă simţul şi respectul său pentru mase. Arborele din *Botezul lui Cristos* nu se pierde în văzduh; este circumscris cu vigoare, prin tuşe largi care îl împiedică să înflorească indisciplinat în această primăvară solară. Sîntem departe de micii arbori ai sienezilor, în mod accidental răspîndiţi, de exemplu, în *Vestirea păstorilor* de Sano di Pietro, din Muzeul de la Siena. În *Viaţa Sfîntului abate Antonie*, de Sassetta, care, după afirmaţia unora, l-a influenţat pe Piero, micile trunchiuri uscate se prezintă ca mărunte obiecte episodice, arbori ai imaginilor de la Épinal, într-un deşert de un tragism agreabil.

---

[1] C. Sterling, *Le paysage dans l'art européen de la Renaissance et dans l'art chinois*, în „L'Amour de l'Art“, 1931, p. 9 şi urm., p. 101 şi urm.

[2] Cf. A. Venturi, *op. cit.*, p. 469.

La Piero, arborele este întotdeauna un element al compoziţiei şi ceva care trăieşte. Ierburile scurte şi stufoase, plantele identificabile, neregularităţile de teren, toate detaliile amuzante, care, în *Naşterea*, ne atrag în nesfîrşite reverii, sînt poate amprenta gustului pentru acele „lucruri mici“ de care artistul pare a se ataşa mai ales spre sfîrşitul carierei.

Momentul

Deasupra, o anumită lumină, o anumită oră, un cer specific. Noţiunea de oră în pictură este, oare, o noţiune complet modernă? Expresia ei extremă este dată de *minutele* fenomenelor celeste ale Impresionismului. Dar, mai înainte, sînt dimineţile şi serile lui Corot, care s-a exprimat în termeni categorici asupra acestui aspect; există farmecul orelor intermediare, răsăriturile de soare şi apusurile lui Claude Lorrain. Scenele şi peisajele din secolul al XV-lea au, oare, loc la o oră oarecare? La Fouquet, acestea sînt zorile albastre. Aici e ora cea mai abstractă, cea mai intelectuală, amiaza, soarele la zenit, după expresia lui Longhi; pentru noi mai degrabă un moment imuabil pe care nu-l putem număra pe ceasurile noastre, lumina coborînd în interiorul unui templu de marmură albă, luminat printr-o deschidere de sus, lumină augustă care pogoară blînd şi dă un caracter de o extraordinară solemnitate. Cerul este de un albastru liniştit, profund. Uneori alburile au devorat aproape albastrurile şi se păstrează numai un fel de eter melancolic. Nimic din lumina aurie pe care flamanzii o răspîndesc în jurul figurilor. La bătrîneţe totuşi la Piero se disting semnele unor frămîntări, un interes pentru armonizarea luminii cu arhitectura, sesizabile, de exemplu, în *Madonna di Sinigaglia* — un fel de triangulaţie a razelor care ating colţurile cornişelor. Dar la jumătatea vieţii, cînd compune marea cantată: *Legenda crucii*, el este fidel unei armonii liniştite, mai puţin căutate. În spatele portretelor, un vid aerian; nici un nor, căci s-ar diminua puritatea profilurilor. Aici evaluăm încă o dată distanţa care îl separă pe Piero de Pisanello (mă gîndesc la fondul smălţuit al portretului Ginevrei d'Este). În *Botezul*, din ciclul de la Arezzo, norii sînt în general stratus, lungi zone albe suprapuse, forme şi, în acelaşi timp, echilibru. Columba însăşi, cu aripile întinse, este un fel de *stratus* lejer, imponderabil; din această cauză ea nu apare ca o pasăre anecdotică, ci aparține mai degrabă unei ordini eterne. Umbre purtate sînt numai cîteva sau aproape deloc: sub car, pe reversul portretului ducelui Federico da Montefeltro, însoțitoarea tiranică este absentă sau numai sugerată. De ce? Pentru că ea ar distruge raportul echilibrat calculat dintre figuri.

În concluzie, la Piero della Francesca, peisajul, imagine a lumii, nu mai este un fundal, ci o ambianță. Nu mai este un decor, ci un domeniu. El nu este propriu-zis abstract sau imaginar, dar nici observație pură totdeauna.

IX
ULTIMELE LUCRĂRI

Deci chiar limitîndu-ne la studiul luminii putem defini arta lui Piero; artă extrem de coerentă, de omogenă, ea răspunde acelorași nevoi ale gîndirii, de la *Botezul lui Cristos* pînă la ciclul de la Arezzo. Chiar dacă în ultimele compoziții ale *Legendei crucii* se admit colaborări ca cea a lui Giovanni di Piemonte sau cea, mult mai problematică, a lui Melozzo da Forlì, opera rămîne unitară și logică față de ea însăși. Este o artă monolitică, realizată cu o magnifică și fermă consecvență. Ea se definește prin dominanța stilului monumental, printr-o calitate intelectuală, dar nu abstractă, căci Piero rămîne pictor mai presus de orice, în sfîrșit, prin natură și umanitate. Or, un grup de opere — care sînt aproape în unanimitate, dar fără certitudine, raportate la ultima perioadă a carierei artistului, adică după 1465, *Polipticul de la Perugia*, *Madonna di Sinigaglia*, *Naşterea* de la Londra și acea mare *Pala* de la Milano — ne arată o serie de noutăți: pe de o parte, abstractizarea lasă un loc tot mai mare observației, iar, pe de altă parte, Piero face dovada unei înclinații mai pronunțate pentru accident, mica notă bine potrivită, tufe de iarbă, straturi de mușchi, ornamente și podoabe. Pînă către 1467—1470, îngeri, femei și bărbați poartă veșminte rigide, ca de piatră. Demnitatea lor aristocratică rezultă din raportul proporțiilor —

un gît vînjos poartă un cap relativ mic — şi nu din bijuteriile florentine sau din ornamente. Deşi îmbrăcaţi, bărbaţii şi femeile sînt de o goliciune admirabilă. În aceste patru lucrări, cele ale bătrîneţii, Piero se opreşte la nişte detalii pe care întotdeauna le-a dispreţuit. Studiul luminii este mai savant, mai fragmentat. Se poate vorbi de jocuri de lumină pe fondurile din *Madonna di Sinigaglia.* Cum de au putut apărea aceste noutăţi? Din raţiuni de ordin interior sau de ordin exterior? Ce ne permite, oare, să afirmăm existenţa unei evoluţii? Mai întîi se impun cîteva reflecţii. Să nu uităm că bătrîneţea artiştilor nu este aceeaşi cu cea a celorlalţi oameni. Ea dezvăluie adeseori noutăţi şi nu o decrepitudine. Astfel Tintoretto şi Rembrandt s-au exprimat pe deplin după perioada de maturitate. Piero della Francesca, tăcut şi lent, îşi continuă căutările şi spre sfîrşitul vieţii, aşa cum a căutat în permanenţă, căci pentru el, ca şi pentru Alberti, pictura a fost întotdeauna un procedeu de cunoaştere. Că a fost atins de influenţa septentrională este neîndoielnic [1]. Resimte, oare, frămîntările florentine prin intermediul desenelor lui Botticelli? La aceste probleme adăugăm observaţia că cele patru lucrări sînt nişte comenzi, că acestea nu mai sînt fresce şi că, în ciuda noutăţilor, măsura este în permanenţă păstrată.

Polipticul de la Perugia

Polipticul de la Perugia — odinioară la mănăstirea Sant'Antonio, astăzi la Pinacoteca oraşului — este cu certitudine posterior frescelor de la Arezzo.

---

[1] R. Longhi *(op. cit.*, p. 126*)* presupune, după Witting *(Piero dei Franceschi*, Strasbourg, 1899, p. 125*)*, că Piero a putut vedea la ducele de Urbino *Baia femeilor* de Jan van Eyck, şi îşi imaginează chiar o discuţie în faţa tabloului între Piero, Alberti şi duce. Sursa citată este B. Facius, *De Viris illustribus Liber* (editată de L. Mehus, Florenţa, 1745, p. 46). Găsim aici efectiv o descriere a unei picturi a lui Van Eyck reprezentînd o *Baie a femeilor*, pe care Facius

Posibil ca Piero să-l fi executat cu ocazia unuia din popasurile făcute în drumul de la Borgo la Roma. Această lucrare i-a fost comandată de călugărițele de la mănăstirea Sant'Antonio care, păstrînd poate amintirea polipticului pictat cu douăzeci de ani mai înainte de Fra Angelico pentru capela sfîntului Nicolae din biserica San Domenico, i-au impus niște condiții: un poliptic pe fond de aur. Aceasta este o comandă. Este important să insistăm asupra acestui fapt, asupra caracterului său restrictiv.

În centru, Fecioara și Pruncul între sfinți — compoziție tripartită, încununată printr-o Bunăvestire — par a nu avea nici o legătură cu cele trei compartimente inferioare. Totuși, în opoziție cu afirmația lui Witting combătută de Weisbach, este un întreg. În partea de jos, pe predelă, este înfățișat sfîntul Francisc primind stigmatele, o minune a sfintei Elisabeta și o minune a sfîntului Antonie. Ce ne spune, oare, atît de limpede că polipticul este de Piero? Mai întîi unele analogii cu cel al Îndurării, unde este de asemenea reprezentată o Bunăvestire. Aceleași tipuri, aceeași umanitate. Fecioara are umeri solizi, impasibilitatea pietrificată proprie însoțitoarelor reginei din Saba. Longhi pune accentul pe verticale, subliniind aplombul corpurilor și drapajului — bastonul sfîntului Ioan Botezătorul, cordoanele sfinților călugări. Ca și Longhi, menționăm impresia a ceva mai puțin vast, mai puțin abstract decît în ciclul de la Arezzo, o patină mai bogată, un interes mai marcat pentru accident, la mîinile Fecioarei, de exemplu, sau la tron. Dar există o

---

o văzuse la cardinalul Octavianus (Ottaviano Ottaviani, cardinal în 1408), probabil la Florența. Springer, în a sa ediție germană a lucrării Crowe-Cavalcaselle, *Geschichte der altniederländischen Malerei*, Leipzig, 1875, pp. 412—413, urmat de Witting *(op. cit.)* au crezut că este vorba de Octaviano Ubaldini della Carda, ceea ce este imposibil, acesta din urmă fiind mort în 1273. Nimic la Facius nu ne permite să plasăm această pictură la Urbino. Informația nu vine de la el, ci de la Vasari *(Vitae*, ed. Milanesi, Florența, I, 1862, p. 184): *„Giovanni da Bruggia, il quale mando ... al duca d'Urbino Federigo II la stufa sua"*.

mare diferență între artistul freschist și cel ce pictează în ulei. Diferențele de procedeu explică aproape în întregime diferențele stilistice. Studierea materiei contează în primul rînd. Se simte un fel de bucurie, de destindere la regăsirea panoului după cincisprezece ani de frescă. La Arezzo, oamenii lui Piero erau ca de piatră pentru că erau pictați pe piatră. Practicarea picturii, eliberarea de zid, îi permit fantezii precum perspectiva alungită din *Bunavestire*, acest tunel fastuos, arhitectură de iluzie care sparge peretele. În această scenă perspectiva solitară are un rol în sine, iar raportul între figuri și arhitectură este mai puțin sever.

În cele trei panouri ale predelei, foarte deteriorate, regăsim cîteva din acordurile eterne care îi unesc pe maeștrii gîndirii monumentale: Giotto, Masaccio, Rafael. Cît de apropiată de Giotto pare scena *Stigmatelor*. Apare un sentiment monastic deosebit de puternic și tulburător, surprinzător la Piero, pictorul curții lui Solomon, pictor al fericirii, ceva aspru, sărac, o prefigurare a austerităților picturii religioase, asupra căreia poate nu s-a insistat destul. Această calitate jansenistă fără jansenism, pe care nu o găsim decît aici, este un curent căruia Perugino îi va bara drumul și care nu se va reface decît prin Lesueur, în *Viața Sfîntului Bruno*. Nimic nu urmărește aici plăcerea sau sugerarea unei intimități.

Piero a evoluat deci, dar această evoluție, în diferite sensuri, rămîne foarte dificil de precizat. În *Polipticul* de la Perugia variațiile episodice sînt mai sesizabile decît schimbările esențiale. Această renunțare voluntară la savorile picturii exprimă totuși un profund acord cu el însuși. Desigur, este natural a încerca să dovedești unele influențe venite din afară, dar secretul ultimilor ani ai unui pictor, a ceea ce numim ultima lui manieră, nu este, oare, înainte de toate rezultatul unei cercetări neîntrerupte? Dacă Piero, în acest poliptic, a folosit tușa fragmentată, aceasta a făcut-o, se pare, mai puțin sub influența tușei microscopice a flamanzilor, cît printr-o revenire la procedeele pictorilor de cartoane. Acest gen de lucru ce amintește de tapiserie este deja sensibil în fundalurile din *Botez*. Că a avut o preferință pentru peisajul flamand este neîndoielnic, portretele de la Urbino o confirmă, dar se poate, oare, vorbi de o influență? Un maestru nu asimilează decît ceea ce poartă, oricum, în el. Ceea ce Piero a putut vedea, ce l-a putut interesa este ceea ce se găsea potențial la elevul lui Domenico Veneziano, la un artist care folosise deja tușele mici.

Madonna di Sinigaglia[1]

Există o mare distanță între personajele lui Van Eyck și cele care înconjoară *Fecioara*, pictată între 1460 și 1470 pentru mănăstirea Santa Maria delle Grazie di Sinigaglia, în momentul de față la Galeria de la Urbino. Piero rămîne cel dintotdeauna. După ce a pictat o întreagă umanitate care începe cu Adam și sfîrșește cu Cosroe, el revine la meseria sa. Desigur, fresca este și ea un domeniu al pictorilor, chiar unul al marilor pictori, dar un pictor de tablouri este mai sensibil la dezmierdările materiei, la efectele de lumină. Această operă, printre cele mai frumoase ale artistului, plină de prevestiri, armonizează — după expresia lui Longhi la care ne mai referim o dată — „monumentalul cu intimul". Madona nu mai are rigoarea preoteselor de la Arezzo, totuși ea rămîne impasibilă „precum sînt acele doici de regi, exemplare miraculoase ale rasei umane, care, departe de ochii profani, dar apărate de enigmatici cuirasieri ai seniorilor locului, se îngrijesc în tăcere, de-a lungul dinastiilor, de treburile domestice ale palatelor". Pruncul, plin de vigoare antică, „are ceva imperial în poziţie şi în felul în care este drapat, o privire despotică, fără tandreţe". Interesul arătat pentru detaliul colierului, pentru podoabă, nu distruge bazele solide ale compoziţiei. Există în desenul mîinilor, în plenitudinea capetelor, o latură robustă care este proprie lui Piero şi care se va regăsi la Rafael, celălalt geniu de la Urbino. Această apropiere implică, dealtfel, multe rezerve şi nu trebuie să se abuzeze de ea. Ne gîndim la unele portrete din perioada florentină, la unele madone din perioada romană, precum *Modonna della sedia*, în pofida gestului baroc, al unei alte epoci, al braţului care îmbrăţişează Pruncul. Cei doi îngeri, de o rasă echivocă, nu au nimic din adolescenţii unduioşi care încep să se răspîndească în pictura italiană, şi care formează, în secolul al XVI-lea o cohortă cam fastidioasă. Compoziţia costumelor aminteşte unele armonii din *Legenda crucii*. Cîteva obiecte rustice, de ceramică, compun aici o natură moartă. S-a susţinut că ar fi influenţa flamandă, dar interesul lui Piero pentru aceste lucruri umile este foarte îndepărtat de fastul extraordinar al flamanzilor sau de sentimentul unui Van Eyck, cînd acumulează cu o prodigalitate magnifică obiecte animate de un conţinut misterios, aproape neliniştitor.

---

[1] Este, fără îndoială, din aceeași perioadă căreia îi aparțin și cele două semi-figuri de la Galeria Liechtenstein din Viena, *Sfîntul Dominic* și o *Sfîntă călugăriță*. Îi putem alătura *Sfîntul Nicolae din Tolentino*, de la Muzeul Poldi-Pezzoli din Milano, și *Sfîntul Mihail arhanghelul*, de la National Gallery din Londra, ca făcînd parte, împreună cu un *Sfînt citind* (sfîntul Ioan Evanghelistul?), din colecția Frick de la New York, și *Sfîntul Augustin*, de la Muzeul de Artă Veche din Lisabona, dintr-un ansamblu dispersat, cf, cap. II, p. 33 și il. 79.

În această operă, un loc deosebit, fără însă a-i exagera importanţa, se cuvine să i se acorde compoziţiei luminii, care cade la stînga, prin proiecţii regulate, de o admirabilă puritate.

Naşterea

La National Gallery din Londra se păstrează, din 1874, una din operele cele mai ilustre ale lui Piero della Francesca — aflată multă vreme în casa urmaşilor săi, iar mai tîrziu la Florenţa —

Naşterea. Este o Naştere stranie, în plină lumină, sub fragilul adăpost al unui zid de cărămidă pe jumătate năruit, şi al unui acoperiş uşor, un fel de cort înălţat pe o movilă; la stînga, un peisaj în perspectivă, punctat cu arbori întunecaţi, cu stînci abrupte, imaginea unei ape și a unui drum; în centru Pruncul culcat pe o bucată din mantia Fecioarei în faţa unui grup de îngeri muzicanţi, la dreapta sfîntul Iosif şi păstorii, imaginea unui burg — Borgo San Sepolcro. Cu tot farmecul unor podoabe, în ciuda detaliilor de peisaj, Piero rămîne fidel concepţiei sale monumentale. Îngerii aparţin unei umanităţi provinciale, rustice, puţin vulgare, dar nu lipsită de nobleţe; figuri viguroase, cu obraji rotunzi, ele au ceva din vigoarea care caracterizează *Îngerii* din *Botezul lui Cristos* sau din ciclul de la Arezzo. Dar cu totul altfel este Fecioara [1], cu trăsături fine, cu o textură flexibilă, o florentină gîndită de un om din Borgo San Sepolcro, atît de asemănătoare cu Fecioara lui Baldovinetti de la Luvru, încît mult timp i-a putut fi atribuită [2]. În amurgul vieţii, această figură, care nu se ridică totuşi la geniul lui Piero, este ca o rugă spre zorii luminoşi ai tinereţii. Zestre sau amintire, ea este poate un omagiu adus umbrei lui Veneziano. Puţin interesează: un pictor nu are, oare, dreptul de a evada din definiţia sa şi, în cadrul universului său, să varieze tipurile, să aşeze între aceşti îngeri ţărani şi un sfînt Iosif, o figură de un alt gabarit, de alte proporţii? Formidabilul sfînt Iosif, aşezat pe samarul măgarului ne readuce într-o atmosferă cunoscută. Acest gen de ţăran din sudul Rusiei ne reintroduce, ca şi păstorii cu gesturi domoale, cu chipuri de nepătruns, într-o lume pastorală care are accentul biblic al epopeii de la Arezzo. Era greu, în plin umanism, „să ajungi, în redarea personajelor, la această eliberare a particularului pe care el o putea imprima lucrurilor“. Piero presupune aici şi episodul: măgarul care rage alături de ceata îngerilor, burduful sprijinit de samar, petele de muşchi, tufa de pir, coţofana neagră cu alb cocoţată pe acoperiş şi, într-o oarecare măsură, cărămizile năruite din zid. Se poate interpreta altfel această tehnică în mici tuşe pe care Piero o încercase cu mulţi ani în urmă?

---

[1] M. Meiss („Art Bulletin“, 1941, p. 65, nota 59) atribuie acest caracter unei influenţe flamande. K. Clark, *op. cit.*, p. 44, menţionează că *Naşterea* este în general considerată ca o lucrare neterminată, dar o analiză recentă demonstrează că păstorii din dreapta sînt obiectul unei restaurări.

[2] Asupra raporturilor cu Baldovinetti, cf. L. Hautecoeur, *La Peinture au Louvre, Écoles italiennes, XIII^e — XV^e siècle*, Paris, f.a.

Pala Brera

Pala de la Galeria Brera din Milano, reprezentînd Madona cu sfinţi, îngeri şi Federico da Montefeltro în rugăciune, rezumă, după noi, geniul lui Piero şi, în acelaşi timp, pregăteşte viitorul. Această operă pune probleme de erudiţie destul de complexe: ea se afla în secolul al XVIII-lea în biserica San Bernardino de la Urbino, atribuită prin tradiţie lui Fra Carnevale. Se ştie, pe de o parte, că mediocrul Carnevale a primit o comandă şi, pe de altă parte, că nu a executat-o. Corrado Ricci este primul care a propus identificarea acestei *Pala* cu comanda executată nu de Carnevale, ci, mai tîrziu, de Piero della Francesca. Vasari face aluzie la un tablou al lui Fra Carnevale pe care Bramante l-ar fi studiat; or acest tablou este în maniera lui Bramante, un Bramante „*avant la lettre*“. Berenson atribuie arhitectura lui Carnevale şi restul lucrării lui Piero. Aceasta pare imposibil, cunoscînd posibilităţile lui Fra Carnevale. Mi se pare că tradiţia orală influenţează întreaga legendă a acestei picturi; a existat confuzia între un tablou care nu a fost niciodată executat şi un tablou executat de Piero, cu siguranţă, între 1470 şi 1475. Arhitectura este într-adevăr de el. Se găseşte în ea acea fermecătoare geometrie căreia i s-a consacrat la sfîrşitul vieţii şi care prevesteşte *Biciuirea* şi *Bunavestire* din Polipticul de la Perugia. Această arhitectură este încoronarea artei sale.

Zece personaje se desfăşoară în semicerc în jurul Fecioarei, în spatele căreia un fel de absidă repetă acelaşi cor în ordinea arhitecturală, cu cele zece panouri de porfir sub oul misterios care atîrnă din bolta în concă [1], zece personaje vii, zece panouri de piatră. O lumină admirabilă, suma cercetărilor maestrului, lumină care cade perpendicular, fără umbre purtate, scaldă personajele. Acordul între această lumină şi culoare este unic în vremea sa. La Florenţa, chiar şi la cei mai buni, la Veneziano, la Fra Angelico, tonul local tinde a fi suficient. Există eterogenitate, discontinuitate, deseori foarte armonice, dar marchetărie de culori juxtapuse. Aici, lumina şi tonul local sînt acelaşi lucru. Lumina este însăşi culoarea. Este o caracteristică antinordică şi dovedeşte într-adevăr distanţa care îl separă pe Piero de maeştrii septentrionali, deşi în mod incontestabil a fost atras de ei. În structura corpurilor, impersonalitatea abstractă a lăsat locul observaţiei: iată cel de-al doilea capitol al analizei sale care aduce într-adevăr noutăţi, precum particularităţile care apar la sfîntul Ioan Botezătorul şi cele ale sfîntului Francisc, poza destinsă a copilului. Totuşi el nu ar fi ajuns pînă la a picta el însuşi mîinile ducelui în rugăciune; văzute cu o intensitate analitică uimitoare ele ar fi opera unui artist de mîna a doua, Pedro Berruguete, spaniol flamandizat [2]. Există răspuns mai bun pentru cei care vor să amplifice caducitatea lui Piero cu puternice influenţe exterioare? Piero a evoluat, desigur, dar ca un om care pînă la bătrîneţe îşi menţine o activitate speculativă şi o voinţă intense. Nu a existat niciodată o ruptură în această evoluție, nici aporturi exterioare masive. Orice influență care se exercită ca un șoc este distructivă. Schimbarea manierei, oricît de evidentă ar fi ea în ultimele lucrări ale lui Piero, după mine, nu este decît episodică și secundară. Chiar dacă în anii tinereții nu fusese nici luminist, în maniera lui Veneziano sau a lui Angelico, nici propriu-zis pictor în tușe mici, în maniera primului său maestru, el avea totuși potențial aceste posibilități. Același lucru este valabil pentru influențele pe care le-ar fi putut primi la sfîrșitul vieții.

---

[1] Cf. K. Clark, *op. cit.*, p. 210; despre raportul între arhitectura *Palei* şi capela numită a Iertării, din interiorul palatului lui Federico, care ar putea fi atribuită tînărului Bramante (către 1480), cf. P. Rotondi, *op. cit.*, p. 364.

[2] Cf. Hulin de Loo, *Pedro Berruguete et les portraits d'Urbin*, Bruxelles, 1939.

X

SCHIŢA UNEI CONCLUZII: PIERO ŞI FOUQUET[1]

Ar rămîne încă multe lucruri de spus despre Piero della Francesca, multe analize de întreprins, în special asupra raporturilor dintre gîndirea teoretică şi arta sa, asupra acţiunii exercitate de aceasta din urmă, problemă pe care n-am apucat decît să o conturez şi care rămîne încă plină de mister. Mi-ar plăcea în special să mă apropii cît mai mult de rolul pe care l-a avut acţiunea sa asupra dezvoltării a ceea ce noi numim şcoala romană şi asupra lui Rafael, acţiune eliberatoare, fără îndoială, şi care l-a îndepărtat, foarte probabil, de neliniştea florentină, pe de o parte, şi pe de alta, de obsesiile intelectuale ale lui Da Vinci, şi l-a putut readuce pe tînărul pictor de la Urbino la regulile esenţiale ale compoziţiei formei pe zid. Astfel am putea poate să dăm mai multă greutate şi să ne conturăm mai clar analiza stilului monumental în pictura italiană.

---

[1] Caracterul lapidar al notelor lui Henri Focillon pentru lecţia intitulată: „Influenţa şi acordurile“, nu ne-a permis prezentarea acestui capitol. El era consacrat colaboratorilor şi discipolilor direcţi ai lui Piero, influenţei pe care maestrul putuse să o exercite la Florenţa, la Ferrara, la Roma şi în Umbria, acţiunii sale asupra şcolii de la Veneţia, problemă căreia R. Longhi i-a acordat o atenţie deosebită (cf. R. Longhi, *Piero della Francesca e lo sviluppo della pittura veneziana*, în „L'Arte“, 1914, pp. 105 şi urm., 241 şi urm.; vezi, de asemenea, R. Palluchini, *Giovanni Bellini*, *Catalogo ilustrato dell mostra*, Veneţia, 1949, p. 105 şi urm.), în sfîrşit, lui Piero şi lui Rafael.

Aş vrea totuşi să revin asupra unui aspect la care m-am referit doar în treacăt, la istoria picturii franceze, şi să vorbesc de raporturile — raporturi de ordin formal — care îi pot uni pe Piero della Francesca şi pe Jean Fouquet. Această apropiere este, oare, legitimă? Nu se lasă un loc prea mare criticii pur subiective? „Aprecierile“ sînt ele oare fondate? Nu contravin ele direct metodelor cercetării istorice? Nu credem. Am încercat să arătăm în *Viaţa formelor* că atitudinea spiritului uman, a spiritului creator în faţa formelor relevă afinităţi şi înrudiri, că aceste înrudiri se înlănţuie de-a lungul timpului, grupurilor şi că ne este permis, în aceste grupări inedite, să regăsim amprenta şi traseul unora din acele reţele ascunse din care este compusă adevărata ţesătură, ţesătura vie a istoriei.

Dar, mai întîi, nu ascundem nimic din diferenţele profunde care, în acelaşi secol, separă existenţa în timp a lui Piero de cea a lui Jean Fouquet. Piero şi Fouquet aparţin unor specii istorice nu numai diferite, ci şi opuse. Mai întîi ca mediu. Piero este italian, a trăit în acele uimitoare oraşe mici cărora le datorează privilegiul, favoarea, de a fi fost înconjurat de condiţii defavorabile. Păstrîndu-şi în permanenţă o preţioasă trăsătură provincială, tonul retras, liber de la Borgo San Sepolcro, contactul cu secolul îl va face la Florenţa, Urbino, Rimini, Ferrara. Aceasta defineşte o atmosferă, un orizont profund diferite. Aici respiră el floarea umanismului, prima, cea mai autentică, atunci cînd umanismul era încă uman şi nu pură speculaţie spirituală, materie de erudiţi. Aici a cunoscut pe micii prinţi exigenţi, cruzi, cultivaţi, îngăduitori uneori, întotdeauna pasionaţi şi de o extremă bogăţie lăuntrică.

Fouquet, francezul de pe Loire, exprimă cu totul alt specific local, cu totul alt gen de viaţă, între aceleaşi limite cronologice. Pictor al nuanţelor, al valorilor, are o uimitoare fineţe a ochiului. Peisajul său de atmosferă şi de dimineaţă primăvăratecă, fondurile albastre, jocurile de raporturi abia precizate între luminos şi întunecat ne permit să evocăm tinereţea lui Corot. Piero, de o fineţe neprelucrată, nu are nici gama cromatică, nici rafinamentele lui de valori.

Tours este mediul lui Fouquet, şi, de asemenea, Parisul, cu rezonanţa ocultă, capitală de secole care, în ciuda nenumăratelor aporturi străine, are accentul său personal, e întotdeauna uşor de recunoscut de-a lungul timpurilor, mediu într-adevăr profund medieval, vreau să spun care trăieşte printr-o ilustră şi solidă tradiţie ce este încă complet proaspătă. Slăbit la pictorii din Nord şi la un Claus Sluter, evul mediu trăieşte încă la Paris şi pe Loire, prin ceea ce are mai înflăcărat, mai evident în temeiurile sale.

Diferenţe de specific local şi de mediu, după cum am văzut, diferenţe, de asemenea, şi în gîndire. Piero are o gîndire religioasă, cu siguranţă, dar acest pictor de confrerie — să ne amintim primele sale comenzi —, chiar dacă este un credincios respectuos, nu gîndeşte adevărurile credinţei cu exigenţa intelectuală a lui Jean Fouquet. Fouquet, deşi burghez şi om de viaţă, este un mistic. Sfînta treime, în formidabila sa arcadă de aur, sau *Încoronarea Fecioarei* din *Les Heures d'Étienne Chevalier* nu lasă nici o îndoială asupra acestui aspect. Piero este un geniu teoretic, el a abordat problemele esenţiale şi a stabilit principiile din care trăieşte arta modernă: cum să se repartizeze formele, sub ce unghi să fie prezentate în spaţiu, asimilate figurilor regulate fără a le face să-şi piardă personalitatea şi cum să se tindă spre o generalizare plastică totală. Nimic asemănător la Fouquet, el nu are nimic de teoretician. În această viaţă, atît de greu de cunoscut, şi în arta sa, nici urmă a vreunei preocupări de acest gen.

Tehnica lor diferă, în cea mai mare parte a cazurilor, prin tot ceea ce separă un pictor de frescă de un miniaturist. Se pare că această diferenţă trebuie să se repercuteze asupra stilului. Într-adevăr, Piero este legat de ziduri; Fouquet cel mai adesea este artizanul lucrurilor preţioase, mari cît palma şi care se ţin în mînă, fie că este vorba de *Les Heures d'Étienne Chevalier*, de *Antiquités Judaïques*, de *Histoire romaine* sau de *Statuts de l'Ordre de saint Michel*. Acest fapt implică o viziune particulară, cea a caligrafului. Compoziția figurată este un ornament adăugat altor ornamente. Aurul, atît de subtil, pe care Jean Fouquet l-a folosit cu atîta distincție, este un aur prețios și delicat pe care îl mînuiește tandru, ca cel mai priceput orfevru. Îl așază în tușe de lumină pe săgețile Rusaliilor, dă strălucire Aleșilor în cetatea lui Dumnezeu. În portretele mari se folosește de el ca de un tonic: în portretul lui *Juvénal des Ursins*, de exemplu. Aurul lui Piero este un aur gofrat, întins cu kilogramul de un lucrător fredonînd o melodie. Pe el nu-l interesează decît atunci cînd poate exprima un puternic efect de *contre-jour*.

Care este deci natura raporturilor ce-i unește pe acești doi artiști aparținînd unor regiuni atît de depărtate ale vieții umane? Răspunsul este că un pictor e pictor înainte de orice, oricare ar fi accidentele, ocaziile, liniile de forță ale mediului său. Ceea ce îl domină este modul de a picta, de a descrie sau crea un univers prin intermediul picturii. Piero și Fouquet abordează problema cu anumite predilecții pe care mediul nu le explică. Amîndoi au grandoarea stilului, simțul formei mari. Amîndoi au aceeași forță a sentimentului plastic, al greutății materiei, al densității sensibile în acest lucru plat care este pictura. Aceasta însă fără inutile artificii de relief, fără ajutorul clarobscurului, excesul de relief distrugînd ponderea. Cu cît o pictură are mai mult relief, cu atît are mai puțină greutate, și cu atît mai mult avem sentimentul că iese din pînză. Este un fapt. Această impresie este atît de despotică la Fouquet pentru că el tratează forma ca sculptor, ca urmaș al imagierilor, în așa măsură încît *La Vierge de Nouans*, din atelierul său, este mai degrabă o sculptură decît o pictură și e posibil să te înșeli dacă nu vezi decît fotografia chipului ei.

În acest moment mă gîndesc mai ales la portrete; multe trăsături le unesc: amploarea siluetei care nu se oprește la detalii, la sinuozități, la singularități de structură, la tîmplă sau la ureche. Ei nu neglijează aceste particularități. Le indică, dar ele nu dau individualului o valoare opresivă. Individualul există ca expresie particulară a generalului de care este întotdeauna legat. Portretele de la Urbino par în această privință să mă contrazică, dar însoțitoarele reginei din Saba, îngerii sau războinicii din *Legenda crucii* sînt perfect interșanjabili. La Piero ca și la Fouquet, toate figurile se înscriu cu o grandoare simplă. Și la unul și la celălalt este același sentiment de pace interioară, de seninătate, de impasibilitate. Chipurile sînt în aparență goale. Această glorioasă vacuitate este un elogiu. Aceste admirabile blocuri umane sînt atît de dense, atît de bogate, de pline, încît în ele nu există loc pentru acel lucru adeseori foarte mediocru în pictură și care ne neliniștește prea mult — gîndirea. Ele se scaldă într-o indiferență solemnă care nu este inferioară convulsiilor noastre neliniștite. Nici o privire chinuită, muncită, fie că este vorba de *Juvénal des Ursins* sau de *Sfîntul Nicolae din Tolentino. Étienne Chevalier și sfîntul său patron* aparțin amîndoi acestei rase lipsite de anxietate, care posedă noțiunea demnității omului. *Carol al VII-lea* ne duce cu gîndul la Piero și dincolo de Piero anunță marile portrete ale lui Rafael. Fără îndoială aceste capete împietrite nu sînt goale, ci sînt locuite de gînduri și sentimente care se mișcă într-un ritm încetinit.

Concepția despre viață, la Piero și la Fouquet, așa cum se traduce pe un zid sau pe o foaie de pergament, este înrudită. Și pe unul și pe celălalt îi interesează lucrurile singulare, ciudate sau excepționale, dar fără o predilecție deosebită, cum va fi deja cazul începînd de la sfîrșitul secolului al XV-lea. Curiozitatea unui Leonardo le este străină acestor doi oameni. Ceea ce caută ei sînt anumite acorduri de forme, corespondențe de figuri sau de tonuri de care profită așa cum trebuie pe zid sau pe panou. Umanismul lor este mult mai simplu decît cel al literaților. Omultip pentru Piero şi pentru Fouquet este artizanul, omul care se osteneşte, cu braţe puternice, capabil să ridice poveri grele. Amîndoi glorifică o fiinţă solidă al cărei gest e de-o frumoasă economie. Ei preferă frumosul travaliu uman, părţile corpului vizibile în mişcare. Flamanzii, într-un martiriu, se complac în detalierea instrumentelor, în eviscerarea intestinelor, dar nu se opresc la gestul simplu. Ei nu au ştiut niciodată să arunce departe capul unui sfînt decapitat. Să privim, din contră, la Fouquet, gestul îngrijit, mîna mare şi fină a călăului sfîntului Iacob cel Mare din *Les Heures d'Étienne Chevalier*. Piero şi Fouquet se întîlnesc de asemenea printr-o largă familiaritate, simţul grandorii lucrurilor domestice. Puţine accesorii, în fond, în încăperea în care se naşte sfîntul Ioan Botezătorul sau pe panourile predelei tripticului de la Perugia. Impresia aerată a sudului, goliciunea zidului italian se întîlnesc cu înclinaţia noastră spre economie. Ce contrast faţă de arta flamandă. Atingem aici realităţile esenţiale ale picturii. Nu ne aflăm în intelectualismul iconografic sau literar, ci ne plimbăm de-a lungul unor preocupări pur picturale.

Cînd Fouquet tratează arhitectura clasică ca unul care o cunoaşte, el, ca şi Piero, ştie ce este perspectiva şi îi integrează figura. Nu este vorba de un decor sau de un repertoriu ornamental. În peisaj amîndoi îmbină elementele imaginare cu priveliştile specifice ce aparţin geografiei Loirei sau celei de la Borgo. Şi în redarea pliurilor există multe alte apropieri: într-o epocă de tumult al piramidelor de stofă, de delir al pliurilor, este frapant să vezi aceşti asceţi cu pliuri drepte, aceşti călugări împietriţi în singurătate şi în nimicnicie pioasă. Este remarcabil că Jean Fouquet, care aparţine secolului în care se desfăşoară draperia burgundă, continuă stilul cioplitorilor de piatră sau anunţă pliurile dezvoltate mai tîrziu în Italia, şi care nu apăreau decît la Piero.

Multe probleme se mai pun, multe comparaţii rămîn de făcut. Deseori nu am putut da decît simple indicii. Iar în ceea ce-i priveşte pe pictorii din Nord, cum să le defineşti atitudinea faţă de cea a lui Piero? Faptul că mîinile lui Federico da Montefeltro, din *Pala Brera*, ar fi fost încredinţate lui Berruguete capătă o semnificaţie aproape simbolică. Se simte aici o varietate de şarnieră care face evul mediu să se plieze acestei epoci. La Van Eyck, individualul, privit în sine, este suficent pentru a se defini ca univers, iar în cadrul individualului fiecare parte constituie un tot, astfel încît sîntem uneori tentaţi să-l luăm drept o colecţie foarte concentrată de piese amovibile. Portretele lui Van Eyck sînt dominate de un secret, de o forţă lăuntrică. Ele par imobilizate de o întrerupere bruscă şi încremenite în scurgerea timpului. Ele sînt mute, dar au o extraordinară dorinţă de a vorbi. Sînt pline de o semnificaţie ascunsă ce vrea să se manifeste. În universul care le înconjoară îşi găsesc locul o mulţime de obiecte locuite de demon, încărcate ca buteliile de Leida. Valorile picturale, contururile sînt complet diferite. Spaţiul este infinit, translucid, strălucitor. Posibil, dealtfel, ca revenind la Florenţa, înaintea lui Savonarola, pe vremea lui Lorenzo, să găsim ceva asemănător.

Piero della Francesca este cu totul altfel. La capătul experienţelor florentine cu varietatea, inegalitatea, progresul, regresul şi incidenţele lor uimitoare, care, precum curiozităţile orientale adaugă un element neprevăzut, el exprimă cu claritate ceea ce Alberti înţelege prin *concinnitas*, un moment de perfect echilibru, de arhitecturare exactă a raporturilor dintre fiinţe, a vieţii interioare şi a vieţii concrete. El reprezintă un punct culminant în istoria stilului sau, mai curînd, al gîndirii monumentale.

VIAȚA LUI PIERO DELLA FRANCESCA de VASARI[1]

Este o soartă cu adevărat lamentabilă cea a cercetătorilor care, după ce au lucrat spre profitul altora și propria lor glorie, să fie opriți de infirmități sau de moarte înainte de a fi putut să-și ducă lucrarea la bun sfîrșit. Aproape terminată, ea devine adeseori victima uzurpatorilor insolenţi care încearcă astfel să-şi acopere pielea de măgar cu nobilul veşmînt al leului. Fără îndoială, timpul care este, cum se spune, părintele adevărului, îl scoate la lumină mai devreme sau mai tîrziu, dar o vreme spiritul laborios este frustrat de onoarea care i se datorează. Este ceea ce i s-a întîmplat lui Piero della Francesca, din Borgo San Sepolcro; remarcabil maestru în cercetările asupra corpurilor regulate, în aritmetică şi geometrie, orbirea care l-a lovit la bătrîneţe şi moartea l-au împiedicat să-şi publice rezultatul frumoaselor lui lucrări şi numeroasele scrieri care se păstrează încă la Borgo San Sepolcro, locul lui de baştină. Cel care ar fi trebuit să facă toate eforturile pentru a spori gloria şi renumele maestrului care îl învăţase totul, avu răutatea nelegiuită de a căuta să şteargă numele lui Piero, şi, publicînd sub numele său — Fra Luca (Pacioli) del Borgo — lucrările bătrînului, să-i uzurpe onoarea care îi era datorată, căci acesta excelînd în ştiinţele pe care le-am arătat, a fost în acelaşi timp şi un pictor remarcabil.

---

[1] Această traducere inedită (este vorba de originalul francez — n.tr.) a fost făcută după edițiile mai noi ale lui Vasari: G. Milanesi, vol. II, Florența, 1906, pp. 487—501; G. Mancini, *Vasari, Cinque Vite annotate*. Florența, 1917; C. L. Ragghianti, Milano-Roma, 1945, pp. 681—688. Această biografie rămîne fundamentală pentru cunoașterea lui Piero și a carierei sale; ea este singura noastră informație despre numeroasele lucrări pierdute; redă cu siguranță amintirea lăsată de Piero la Arezzo, de unde Vasari este originar. Dar conține erori de fapte, pe care erudiția modernă a putut să le rectifice cu ajutorul documentelor de arhivă, de exemplu, în legătură cu mama pictorului, care nu era văduvă la nașterea lui (cf. A. della Vita, *Notizie sulla famigla e sulla madre di Piero della Francesca*, în „*Vasari*", V, 1932, pp. 57—79), pentru retablul confreriei della Misericordia (cf. G. Gronau, *Piero della Francesca o dei Franceschi*, în *Rep. f. Kstw.*, 1900, pp. 393—394) și pentru sejurul la Roma (cf. G. Zippel, *Piero della Francesca a Roma*, în „Rassegna d'Arte", 1919, p. 97 și urm., și R. Longhi, *op. cit.*, p. 120). Povestea senzațională a plagiatului lui Pacioli, în jurul căreia este construită întreaga *Viață*, a fost rectificată în mod corespunzător (cf. cap. V, p. 56) și cea a orbirii a fost, de asemenea, contestată din momentul în care s-a găsit testamentul pictorului (cf. G. Mancini, studiu din 1915, *op. cit.*). De o absurditate flagrantă este, în sfîrșit, menționarea lui Bramante (1444—1514) și a lui Bramantino (mort în 1536) — obiectul unei lungi digresiuni — în legătură cu lucrările făcute de Piero la Vatican.

Piero s-a născut la Borgo San Sepolcro, care nu era încă un oraş, aşa cum este astăzi, şi fu numit după numele mamei sale care rămase însărcinată cu el după moartea tatălui său, îl crescu şi-i permise să ajungă ceea ce soarta îi hărăzise. Piero din tinereţe s-a interesat de matematici, şi, deşi la cincisprezece ani s-a îndreptat către pictură, nu le-a neglijat niciodată. Rezultatele minunate la care a ajuns, atît în ceea ce priveşte matematicile cît şi pictura, l-au făcut pe Federico da Montefeltro, bătrînul duce de Urbino, să-l angajeze; Piero a executat pentru el numeroase şi foarte frumoase tablouri cu mici figuri, care s-au pierdut în urma războaielor pe care le-a cunoscut acest stat. Totuşi acolo se păstrează unele din scrierile sale despre problemele de geometrie şi de perspectivă, pentru care nu are egal în vremea sa, şi poate în nici o alta, după cum dovedesc lucrările sale bogate în efecte de perspectivă, şi, în special, un vas lucrat în fațete și pătrate, în așa fel încît să i se poată vedea fundul și marginea, din față, din spate și de pe lături; lucru uimitor, detaliile fiind tratate cu finețe și racursiul fiecărui cerc cu mult farmec.

Cucerind la această curte încredere și renume, vru să se facă cunoscut și în alte părți, și plecă la Pesaro, la Ancona, de unde în toiul lucrului a fost chemat de ducele Borso la Ferrara, pentru a picta în palatul său mai multe săli care au fost, după aceea, distruse de ducele Ercole cel Bătrîn, cînd a vrut să modernizeze palatul, astfel încît de Piero nu au rămas în acest oraș decît frescele din capela Sant'Agosto, dar și acestea mult deteriorate de umezeală.

Chemat apoi la Roma de papa Nicolae al V-lea, el pictează în camerele de la etaj ale palatului, împreună cu Bramante da Milano, două compoziții care au fost date jos de Iuliu al II-lea, ca și cele ale lui Bramantino, pictor excelent pentru timpul său, pentru a permite lui Rafael da Urbino să picteze Captivitatea sfîntului Petru și Messa de la Bolsena. Și cum nu pot consacra o Viață acestui Bramantino, nici să-i descriu operele, care au dispărut, nu va fi inutil să vorbesc de el acum cînd am ocazia; în aceste lucrări care au fost date jos, el pictase, după cîte mi s-a spus, portrete atît de frumoase, atît de bine executate, încît nu le lipsea decît cuvîntul. Unele au supraviețuit, căci Rafael da Urbino le-a copiat pentru a păstra efigia acelor mari personalități, printre care erau Nicolo Fortebraccio, Carol al VII-lea al Franței, Antonio Colonna, prinț de Salerno, Francesco Carmignuola, Giovanni Vitellesco, cardinalul Bessarione, Francesco Spinola, Battista da Canneto: toate aceste portrete au fost oferite de Giulio Romano, discipolul și moștenitorul lui Rafael, lui Paolo Giovio care le-a așezat în Muzeul său de la Como. La Milano, deasupra porții San Sepolcro, am văzut de mîna artistului un Cristos mort, lucrat într-un racursiu în care, deși pictura nu este mai înaltă de un braț, întreaga lungime se desfășoară într-un mod neobișnuit prin știința și îndemînarea lui. În același oraş, la marchizul Ostanasia, se află săli şi încăperi pline de lucrările lui, în care a dovedit pricepere şi o mare vigoare în redarea în racursiu a personajelor; în sfîrşit, după poarta Vercellina, din apropierea palatului, el decoră grajdurile, astăzi în ruină, cu servitorii care ţesală caii, iar unul din ei era atît de viu, atît de bine făcut, încît un cal, luîndu-l drept adevărat, i-a dat mai multe lovituri de copită.

Să revenim la Piero: după lucrările de la Roma, s-a reîntors la Borgo, unde tocmai murise maică-sa, şi pictă în frescă în biserica parohială, pe dosul portalului central, doi sfinţi care sînt consideraţi foarte frumoşi; la mănăstirea augustinilor el făcu retablul altarului principal care şi acesta a fost foarte apreciat; pentru o Companie sau, cum se spune, o Confrerie, o Madonă a îndurării în frescă şi, în palatul de'Conservatori, o Înviere, care este socotită drept cea mai frumoasă lucrare din acest oraş şi capodopera sa.

La Loreto, cu Domenico Veneziano, el a început să picteze bolta Sacristiei, pe care însă o vor abandona de frica ciumei şi pe care, după cum vom vedea, o termină Luca da Cortona (Signorelli), elevul lui Piero. Întors la Arezzo, Piero pictă pentru unul din concetăţenii săi, Luigi Bacci, capela corului bisericii San Francesco, a cărei boltă fusese începută de Lorenzo di Bicci. Aici vedem Legenda crucii, de la înmormîntarea lui Adam de către fiii săi, care îi pun sub limbă sămînţa arborelui din care se va scoate lemnul, pînă la scena proslăvirii crucii de către Heraclius, care intră desculţ în Ierusalim, purtînd crucea pe umeri. Există în acest ansamblu numeroase soluţii ingenioase şi frumoase, precum şi atitudini demne de toată lauda: costumele însoţitoarelor reginei din Saba, tratate într-o manieră delicată şi nouă, numeroase portrete ale celor din vechime, care sînt pline de viaţă, o colonadă corintică de o divină proporţie, un ţăran cu mîinile rezemate de casma, care o ascultă pe sfînta Elena, în timp ce sînt dezgropate cele trei cruci. La fel de perfect este redat şi mortul care învie la atingerea crucii, şi bucuria sfintei Elena în mijlocul asistenţei înmărmurite, care îngenunchează. Dar toată această ingeniozitate a talentului şi a artei nu sînt nimic pe lîngă felul în care a redat noaptea şi îngerul în racursiu, care pogoară pentru a-i aduce semnul victoriei lui Constantin — care doarme în cortul său, păzit de un slujitor şi de cîţiva soldaţi, în mijlocul întunericului —, şi a cărui lumină proprie iluminează cortul, soldaţii şi lucrurile din jur, în maniera cea mai adecvată; această nocturnă de Piero dovedeşte cît este de important a imita însuşi adevărul lucrurilor şi a merge să le sesizezi pe viu, el a dat în această privinţă un exemplu perfect, iar modernii care l-au urmat au putut astfel să atingă perfecţiunea de astăzi. În acelaşi ciclu a exprimat cu vigoare într-o scenă de luptă, groaza, curajul, dibăcia, violenţa şi toate situaţiile pe care le presupune o învălmăşeală aproape de necrezut de răniţi, oameni căzuţi şi morţi, pentru care merită cel mai mare elogiu, prin maniera în care a redat strălucirea armelor, ca şi pentru modul în care a pictat pe zidul opus — unde este înfăţişată fuga şi înecarea lui Maxenţiu — un grup de cai în racursiu, atît de admirabil, încît îl putem considera prea frumos şi prea desăvîrşit pentru epocă. Există, tot pe aceeaşi frescă, un cavaler pe jumătate dezbrăcat, în maniera maurilor, călare pe un cal slab a cărui anatomie — lucru excepţional pe atunci — este foarte corectă.

Piero primeşte pentru această lucrare o generoasă recompensă din partea lui Luigi Bacci, pe care îl reprezentă, dealtfel, împreună cu fratele său Carlo şi alţi aretini pe atunci apreciaţi ca literaţi, în fresca decapitării unui rege, cucerindu-şi dragostea şi admiraţia oraşului Arezzo, astfel ilustrat de el.

El a mai pictat aici, la Episcopie, în apropiere de poarta sacristiei, o frescă reprezentînd-o pe sfînta Maria Magdalena; pentru Compania Bunăvestirii, un prapur de procesiune; la Santa Maria delle Grazie, în afara oraşului, la intrarea într-o mănăstire, un sfînt Dominic aşezat maiestuos pe un tron redat în perspectivă și înconjurat de copii; pentru mănăstirea San Bernardo degli Olivetani, un sfînt Vincenzo într-o nișă în înălțime, foarte apreciat de specialiști; și, în sfîrșit, la Sargiano, în afara orașului, la mănăstirea franciscanilor zoccolani, într-o capelă, un foarte frumos Cristos, noaptea, în grădina de pe Muntele Măslinilor.

A executat, de asemenea, la Perugia mai multe lucrări care pot fi încă văzute ca, spre exemplu, în biserica surorilor din ordinul Sant'Antonio, un tablou în tempera care îi reprezintă pe Fecioara cu Pruncul pe genunchi, sfîntul Francisc, sfînta Elisabeta, sfîntul Ioan Botezătorul și sfîntul Anton din Padova, deasupra căruia se află o preafrumoasă Bunăvestire, cu un înger ce pare într-adevăr să pogoare din cer și mai ales o colonadă în perspectivă acuzată, cu adevărat frumoasă. Predela conține scene cu mici figuri, sfîntul Antonie înviind un copil, sfînta Elisabeta salvînd un copil căzut într-un puț și sfîntul Francisc primind stigmatele. La San Ciriaco de la Ancona, el pictează pentru altarul sfîntului Iosif o scenă minunată reprezentînd căsătoria Fecioarei.

Piero, am spus-o deja, avea o mare chemare pentru studiul artei; el a folosit bine perspectiva, l-a cunoscut bine pe Euclid și a înțeles mai bine decît oricare alt geometru revoluțiile corpurilor regulate, în așa măsură încît lui i se datorează în întregime clarificarea problemei. Maestrul Luca de la Borgo, franciscanul care a făcut o carte despre corpurile regulate ale geometriei, i-a fost discipol, iar cînd Piero a îmbătrînit și a murit după ce a scris mai multe tratate, numitul maestru Luca și le-a însușit și le-a imprimat ca fiind ale lui, după ce a pus mîna pe ele la moartea maestrului.

Piero avea obiceiul să confecționeze modele din pămînt, să le înveșmînteze cu stofe ușoare cu multe pliuri, pentru a le copia și a se folosi de ele.

L-a avut ca elev pe Lorentino din Arezzo, care i-a imitat maniera şi care a făcut multe picturi la Arezzo şi le-a încheiat pe cele lăsate de Piero neterminate la moartea sa; el a făcut o frescă reprezentînd scene din viaţa sfîntului Dominic, în apropierea celei executate de Piero la Santa Maria delle Grazie, şi multe alte lucrări în diferite locuri din oraş sau din regiune, în acelaşi timp din instabilitate, cît şi pentru a-şi subvenţiona familia care pe atunci era foarte săracă. Acelaşi Lorentino a mai pictat în aceeaşi biserică, delle Grazie, un tablou care îl înfăţişează pe papa Sixtus al IV-lea înconjurat de cardinalul de Mantova şi de cardinalul Piccolomini, viitorul Pius al III-lea, acordînd o indulgenţă casei, unde i-a reprezentat în genunchi pe Tommaso Marzi, Piero Traditi, Donato Rosselli şi Giuliano Nardi, toţi cetăţeni ai oraşului Arezzo, care lucraseră acolo. A mai făcut la Palatul Priorilor portretul lui Galeotto, cardinal de Pietramala, cel al episcopului Guglielmo degli Ubertini, şi al lui messir Albergotti, doctor în drept, precum şi multe alte lucrări răspîndite în oraş.

Se povesteşte că puţin înaintea Carnavalului, copiii lui Lorentino l-au rugat să taie un porc, după cum este obiceiul în această regiune, dar că neavînd mijloacele să-l cumpere i-au spus: „Fără bani, cum vei face tată să cumperi porcul?“ la care Lorentino răspunse: „Vreun sfînt ne va ajuta“. Dar el a spus-o deseori, timpul a trecut fără ca porcul să fie cumpărat, iar ei, copiii, şi-au pierdut speranţa, cînd sosi în cele din urmă un ţăran de la Pieve a Quarto care, pentru a îndeplini un legămînt pios, voia să i se picteze un sfînt Martin, dar nu avea pentru plata lui decît un porc de cinci lire. Venind la Lorentino, îi spuse că voia să i se picteze un sfînt Martin dar că nu avea pentru plată decît un porc. Căzînd de acord, Lorentino i-a pictat sfîntul, iar ţăranul îi aduse porcul, şi astfel sfîntul aduse un porc bieţilor copii ai pictorului.

Un alt elev al său a fost şi Piero da Castel della Pieve, care a pictat un arc deasupra sfîntului

Augustin şi pentru călugăriţele de la Santa Caterina de la Arezzo, un sfînt Urban, distrus la refacerea bisericii; Luca Signorelli da Cortona i-a fost, de asemenea, discipol şi cel care i-a facut cinste mai mult decît toţi ceilalţi.

Piero da Borgo, ale cărui opere au fost făcute prin 1458, orbeşte în urma unei cataracte la vîrsta de şaizeci de ani, şi trăieşte astfel pînă la vîrsta de optzeci şi şase de ani. El lăsă la Borgo o bună avere şi cîteva case care au fost construite de el însuşi şi care în cea mai mare parte au fost distruse şi arse în 1536. A fost îngropat în biserica principală, odinioară a Ordinului Comaldolensilor, iar astăzi arhiepiscopie, cu toate onorurile concetăţenilor. Cea mai mare parte a cărţilor sale se află în biblioteca lui Federico al II-lea de Urbino, şi ele i-au conferit pe drept cuvînt renumele de cel mai bun geometru din vremea sa.

LISTA ILUSTRAȚIILOR

1. BERLINGHIERI: *Sfîntul Francisc din Assisi*, San Francesco, Pescia
2. SIMONE MARTINI: *Îngerul Bunăvestirii*. Muzeul Uffizi. Florența
3. GIOTTO: *Sfînta Ana întîlnindu-l pe Ioachim*, detaliu, Santa Maria dell'Arena, Padova
4. MASACCIO: *Sfîntul Petru împărțind pomeni*, detaliu, Capella Brancacci, Santa Maria del'Carmine, Florența
5. BOTTICELLI: *Fiicele lui Ietro*. Capela Sixtină, Vatican, Roma
6. ANDREA DEL CASTAGNO: *Pippo Spano*. Sant' Apollonia, Florența
7. PIERO DELLA FRANCESCA: *Madona nașterii (Madonna del Parto)*. Capela cîmitirului din Monterchi
8. PIERO DELLA FRANCESCA: *Legenda crucii, Moartea și îngroparea lui Adam*, San Francesco, Arezzo
9. PIERO DELLA FRANCESCA: *Un profet* (*?*), San Francesco, Arezzo
10. PIERO DELLA FRANCESCA: *Polipticul îndurării, Răstignirea*. Palatul Municipal, Borgo San Sepolcro
11. PIERO DELLA FRANCESCA: *Botezul lui Cristos*, National Gallery, Londra
12. PIERO DELLA FRANCESCA: *Sfîntul Ieronim cu un credincios*. Galleria dell'Accademia, Veneția
13. PIERO DELLA FRANCESCA: *Sigismondo Panfolfo Malatesta și sfîntul său patron*. San Francesco, Rimini
14. PIERO DELLA FRANCESCA: *Legenda crucii, Vizita reginei din Saba la regele Solomon*, San Francesco, Arezzo
15. DOMENICO DI BARTOLO: *Fecioara și Pruncul cu îngeri*, detaliu. Accademia, Siena
16. MASOLINO DA PANICALE: *Botezul lui Cristos*, detaliu. Baptisteriul din Castiglione d'Olona

17. PIERO DELLA FRANCESCA: *Legenda crucii*, *Transportarea sfintei punţi*. San Francesco, Arezzo
18. PIERO DELLA FRANCESCA: *Legenda crucii*, *Visul lui Constantin*, San Francesco, Arezzo
19. PIERO DLLA FRANCESCA: *Legenda crucii*, *Tortura evreului*, detaliu. San Francesco, Arezzo
20. PIERO DELLA FRANCESCA: *Legenda crucii*, *Bunavestire*, detaliu. San Francesco, Arezzo
21. PIERO DELLA FRANCESCA: *Legenda crucii*. *Înfrîngerea lui Cosroe*, detaliu. San Francesco, Arezzo
22. PIERO DELLA FRANCESCA: *Legenda crucii*, *Înfrîngerea lui Cosroe*. San Francesco, Arezzo
23. PIERO DELLA FRANCESCA: *Legenda crucii*, *Inventarea şi dovada adevăratei cruci*. San Francesco, Arezzo
24. PIERO DELLA FRANCESCA: *Învierea lui Cristos*, detaliu. Muzeul Municipal, Borgo San Sepolcro
25. JAN VAN EYCK: *Familia Arnolfini*. Naţional Gallery, Londra
26. PIERO DELLA FRANCESCA: *Legenda crucii*, *Dovada adevăratei cruci*, detaliu. San Francesco, Arezzo
27. PIERO DELLA FRANCESCA: *Legenda crucii*, *Heraclius readuce crucea la Ierusalim*. San Francesco, Arrezo
28. PIERO DELLA FRANCESCA: *Botezul lui Cristos*, *Îngerii*, detaliu. National Gallery, Londra
29. DONATELLO: *Sfînta Maria Magdalena*. Baptisteriul din Florenţa
30. MASACCIO: *Adam şi Eva izgoniţi din Paradis*. Capella Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florenţa
31. FRAŢII LIMBOURG: *Prea bogatele ore ale ducelui de Berry*, *Luna august*, detaliu. Muzeul Condé. Chantilly
32. PIERO DELLA FRANCESCA: *Sfînta Maria Magdalena*. San Francesco, Arezzo
33. DOMENICO VENEZIANO: *Martiriul Sfintei Lucia*. Berlin
34. SASSETTA: *Căsătoria mistică a Sfîntului Francisc din Assisi*. Muzeul Condé, Chantilly
35. GIOVANNI DI PAOLO: *Scenă din viaţa Sfîntului Ioan Botezătorul*, detaliu. Colecţia Ryerson, Chicago
36. PIERO DELLA FRANCESCA: *Polipticul îndurării*, *Fecioara*. Palatul Municipal, Borgo San Sepolcro.
37. ENGUERRAND CHARONTON: *Fecioara îndurării*, detaliu. Muzeul Condé, Chantilly
38. PIERO DELLA FRANCESCA: *Polipticul îndurării*, detaliu *(Sfîntul Sebastian şi Sfîntul Ioan)*, Palatul Municipal, Borgo San Sepolcro
39. PIERO DELLA FRANCESCA: *Studii de capete* din tratatul *De Prospectiva Pingendi*. După N. Fasola, *De Prospectiva Pingendi*, ed. Sandoni
40. PISANELLO: *Sfîntul Gheorghe, eliberînd-o pe prinţesa din Trebizonda*, detaliu. Sant'Anastasia, Verona

41. PIERO DELLA FRANCESCA: *Legenda crucii*, *Demnitarii lui Solomon*. San Francesco, Arezzo
42. PIERO DELLA FRANCESCA: *Legenda crucii*, *Însoţitoarele reginei din Saba*. San Francesco, Arezzo
43. PAOLO UCCELLO: *Monumentul lui John Hawkwood*, fragment. Santa Maria del Fiore, Florenţa
44. PAOLO UCCELLO: *Bătălia de la San Romano*, detaliu. Muzeul Uffizi, Florenţa
45. PISANELLO: *Desfrîul*. Albertina, Viena
46. PIERO DELLA FRANCESCA: *Legenda crucii*, *Înfrîngerea lui Cosroe*, detaliu. San Francesco, Arezzo
47. L. B. ALBERTI: *Biserica San Francesco (Tempio Malatestiano)*, Rimini
48. PIERO DELLA FRANCESCA: *Legenda crucii*, *Set*. San Francesco, Arezzo
49. PIERO DELLA FRANCESCA: *Biciuirea lui Cristos*. Galeria de la Urbino
50. *Perspectivă arhitecturală*. Palatul Ducal, Urbino
51. PIERO DELLA FRANCESCA: *Legenda crucii*, *Regina din Saba*, detaliu. San Francesco. Arezzo
52. PIERO DELLA FRANCESCA: *Legenda crucii*, *Înfrîngerea lui Cosroe*, detaliu. San Francesco, Arezzo
53. GIOTTO: *Nedreptatea*. Santa Maria dell'Arena, Padova
54. BOTTICELLI: *Calomnia*, detaliu. Muzeul Uffizi, Florenţa
55. PIERO DELLA FRANCESCA: *Legenda crucii*, *Însoţitoarele reginei din Saba*, detaliu. San Francesco, Arezzo
56. PIERO DELLA FRANCESCA: *Hercule*. Stewart Gardner Museum, Boston
57. PIERO DELLA FRANCESCA: *Învierea lui Cristos*, detaliu, *Soldaţii adormiţi*, Palatul Municipal, Borgo San Sepolcro
58. PIERO DELLA FRANCESCA: *Legenda crucii*, *Moartea şi îngroparea lui Adam*, detaliu *(Adam)*. San Francesco, Arezzo
59. PIERO DELLA FRANCESCA: *Legenda crucii*, *Moartea şi îngroparea lui Adam*, detaliu *(Eva)*. San Francesco, Arezzo
60. PIERO DELLA FRANCESCA: *Madona Naşterii*, detaliu. Capela cimitirului din Monterchi
61. PIERO DELLA FRANCESCA: *Legenda crucii*, *Bunavestire*, *Fecioara*, detaliu. San Francesco, Arezzo
62. PIERO DELLA FRANCESCA: *Battista Sforza şi Federico da Montefeltro*, *ducesa şi ducele de Urbino*, diptic. Muzeul Uffizi, Florenţa
63. SASSETTA: *Ispitirea Sfîntului Antonie*. Art. Gallery, Yale
64. GIOTTO: *Vestirea Sfintei Ana*. Santa Maria dell' Arena, Padova
65. PIERO DELLA FRANCESCA: *Pala Brera*, detaliu. Galeria Brera, Milano

66. PIERO DELLA FRANCESCA: *Dovada adevăratei cruci, Biserica „albertiană“*. San Francesco, Arezzo
67. JAN VAN EYCK: *Fecioara cancelarului Rolin*, detaliu. Muzeul Luvru, Paris
68. PIERO DELLA FRANCESCA: *Triumful lui Federico da Montefeltro*, reversul dipticului. Muzeul Uffizi, Florența
69. PIERO DELLA FRANCESCA: *Legenda crucii, Inventarea crucii*, detaliu *(Ierusalim)*. San Francesco, Arezzo
70. PIERO DELLA FRANCESCA: *Triumful Battistei Sforza*, reversul dipticului. Muzeul Uffizi, Florența
71. PIERO DELLA FRANCESCA: *Botezul lui Cristos*, detaliu *(arborele și cerul)*. National Gallery, Londra
72. PIERO DELLA FRANCESCA: *Polipticul de la Perugia*, predela, *Sfîntul Francisc primind stigmatele*. Galeria de la Perugia
73. PIERO DELLA FRANCESCA: *Nașterea*, detaliu *(acoperișul staulului)*. National Gallery, Londra
74. PIERO DELLA FRANCESCA: *Polipticul de la Perugia*, *Bunavestire*. Galeria de la Perugia
75. PIERO DELLA FRANCESCA: *Polipticul de la Perugia*, panoul central, *Fecioara și Pruncul cu sfinți*. Galeria de la Perugia
76. PIERO DELLA FRANCESCA: *Madonna di Sinigaglia*. Galeria de la Urbino
77. PIERO DELLA FRANCESCA: *Nașterea*. National Gallery, Londra
78. JEAN FOUQUET: *Juvénal des Ursins*. Muzeul Luvru, Paris
79. PIERO DELLA FRANCESCA:
    a. *Sfîntul Nicolae din Tolentino*, Muzeul Poldi-Pezzoli, Milano
    b. *Sfînt citind*. National Gallery, Londra
    c. *Sfîntul Mihail*. Colecția Frick, New York
    d. *Sfîntul Augustin*. Muzeul Național de artă veche, Lisabona
80. JEAN FOUQUET: *Orele lui Étienne Chevalier, Rusaliile*. Muzeul Condé, Chantilly
81. PIERO DELLA FRANCESCA: *Epură de arhitectură* din tratatul *De Prospectiva Pingendi*, ed. Sansoni
82. PIERO DELLA FRANCESCA: *Fecioara și Pruncul cu sfinți, îngeri și Federico da Montefeltro*. Galeria Brera, Milano
83. PIERO DELLA FRANCESCA: *Legenda crucii, Escorta lui Heraclius*. San Francesco, Arezzo

CUPRINS

CUVÎNT ÎNAINTE 5

INTRODUCERE 6

- Cele două Italii 7
- Raţiunea acestei dualităţi 9
- Problemele 10

I. PIERO DELLA FRANCESCA DE-A LUNGUL TIMPULUI 13

II. VIAŢA ŞI OPERELE PRINCIPALE.. 19

- Legenda crucii 25

III. MOMENTUL 38

- Obsesia iconografică 38
- Obsesia romanescă 41
- Obsesia pitorescului 42

IV. FORMAREA 45

- Piero şi Domenico Veneziano 46
- Piero della Francesca şi Sassetta 48
- Polipticul confreriei mizericordienilor 51

V. PIERO ŞI „PERSPECTIVIŞTII" .. 55

- Construirea spaţiului 57
- Pisanello 60
- Paolo Uccello 61

VI. PIERO ŞI ALBERTI 63

Alberti şi Piero della Francesca 66

VII. IMAGINEA OMULUI 75

Dimensiunile 76
Aplombul şi mişcarea 78
Tipurile şi psihologia 80

VIII. IMAGINEA LUMII 83

Arhitectura 83
Imaginea naturii 87
Momentul 92

IX. ULTIMELE LUCRĂRI 94

Polipticul de la Perugia 95
Madonna di Sinigaglia 98
Naşterea 99
Pala Brera 101

X. SCHIŢA UNEI CONCLUZII: PIERO ŞI FOUQUET 104

VIAŢA LUI PIERO DELLA FRANCESCA de VASARI 111

LISTA ILUSTRAŢIILOR 119

Tehnoredactor: VIRGIL STRUGARIU

Bun de tipar: 19.04. 1983 ; Apărut 1983
Coli de tipar 5,17 ; planşe 24

Tiparul executat sub comanda
105
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918“,
Str. Grigore Alexandrescu 89—97,
Bucureşti,
Republica Socialistă România

1. Berlinghieri:
Sfîntul Francisc din Assisi

2. Simone Martini:
Îngerul Bunăvestirii

3. Giotto:
Sfînta Ana întîlnindu-l pe Ioachim, detaliu

4. Masaccio: *Sfîntul Petru împărțind pomeni*, detaliu

5. Botticelli: *Fiicele lui Ietro*

6. Andrea del Castagno: *Pippo Spano*

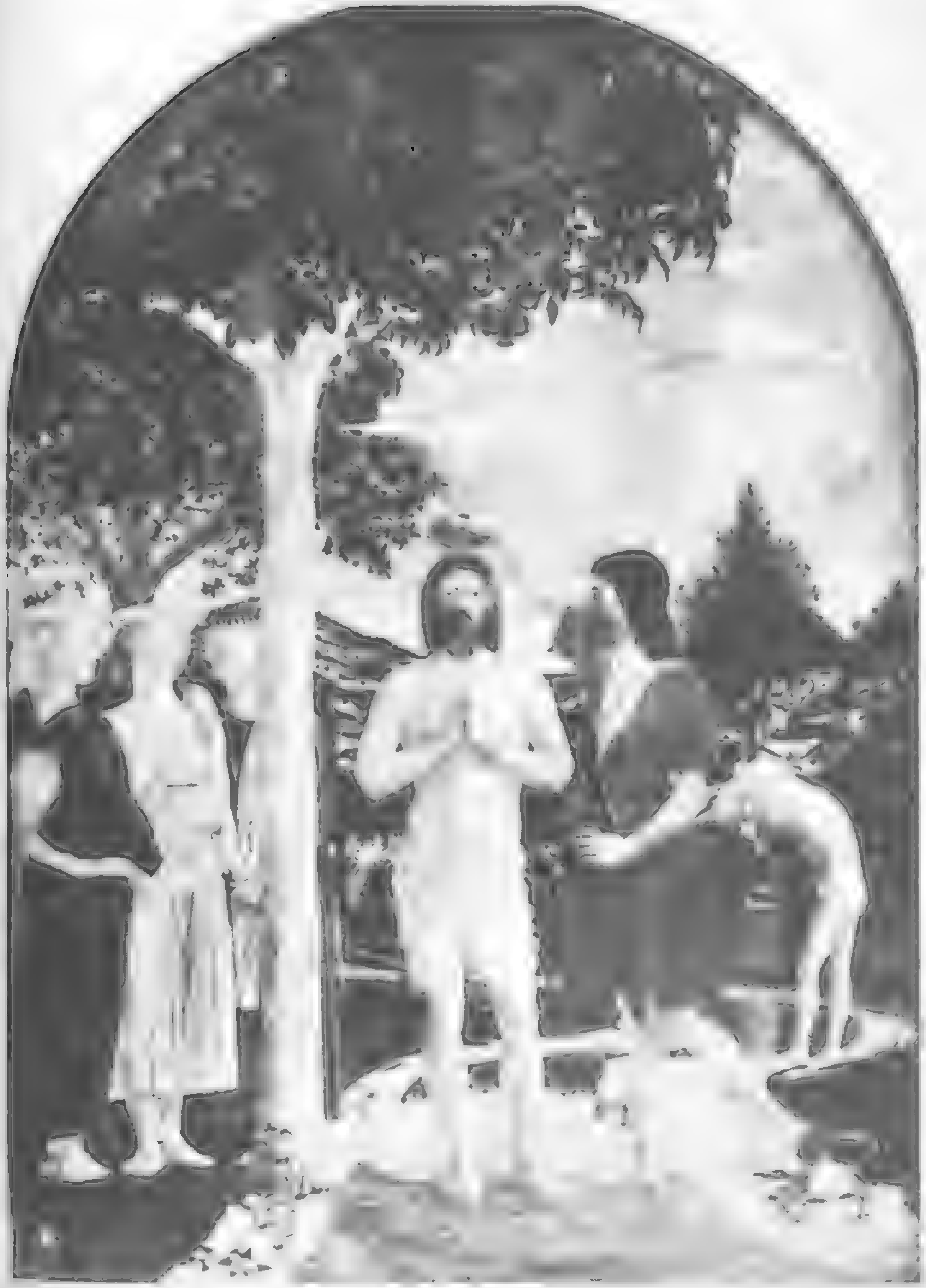
7. Piero della Francesca:
Madona nașterii (Madonna del Parto)

8. Piero della Francesca: *Legenda crucii, Moartea și îngroparea lui Adam*

9. Piero della Francesca: *Un profet (?)*

10. Piero della Francesca: *Polipticul îndurării, Răstignirea*

11. Piero della Francesca:
Botezul lui Cristos



12. Piero della Francesca: *Sfîntul Ieronim cu un credincios*

13. Piero della Francesca: *Sigismondo Pandolfo Malatesta și sfîntul său patron*

14. Piero della Francesca: *Legenda crucii, vizita reginei din Saba la regele Solomon*

15. Domenico di Bartolo:
Fecioara și Pruncul, cu îngeri, detaliu

16. Masolino da Panicale:
Botezul lui Cristos, detaliu

17. Piero della Francesca:
Legenda crucii, Transportarea sfintei punți

18. Piero della Francesca:
Legenda crucii, Visul lui Constantin

19. Piero della Francesca:
Legenda crucii, Tortura evreului, detaliu

20. Piero della Francesca:
Legenda crucii, Bunavestire, detaliu

21. Piero della Francesca:
Legenda crucii, Înfrîngerea lui Cosroe, detaliu

22. Piero della Francesca:
Legenda crucii, Înfrîngerea lui Cosroe

23. Piero della Francesca:
Legenda crucii, Inventarea și dovada adevăratei cruci

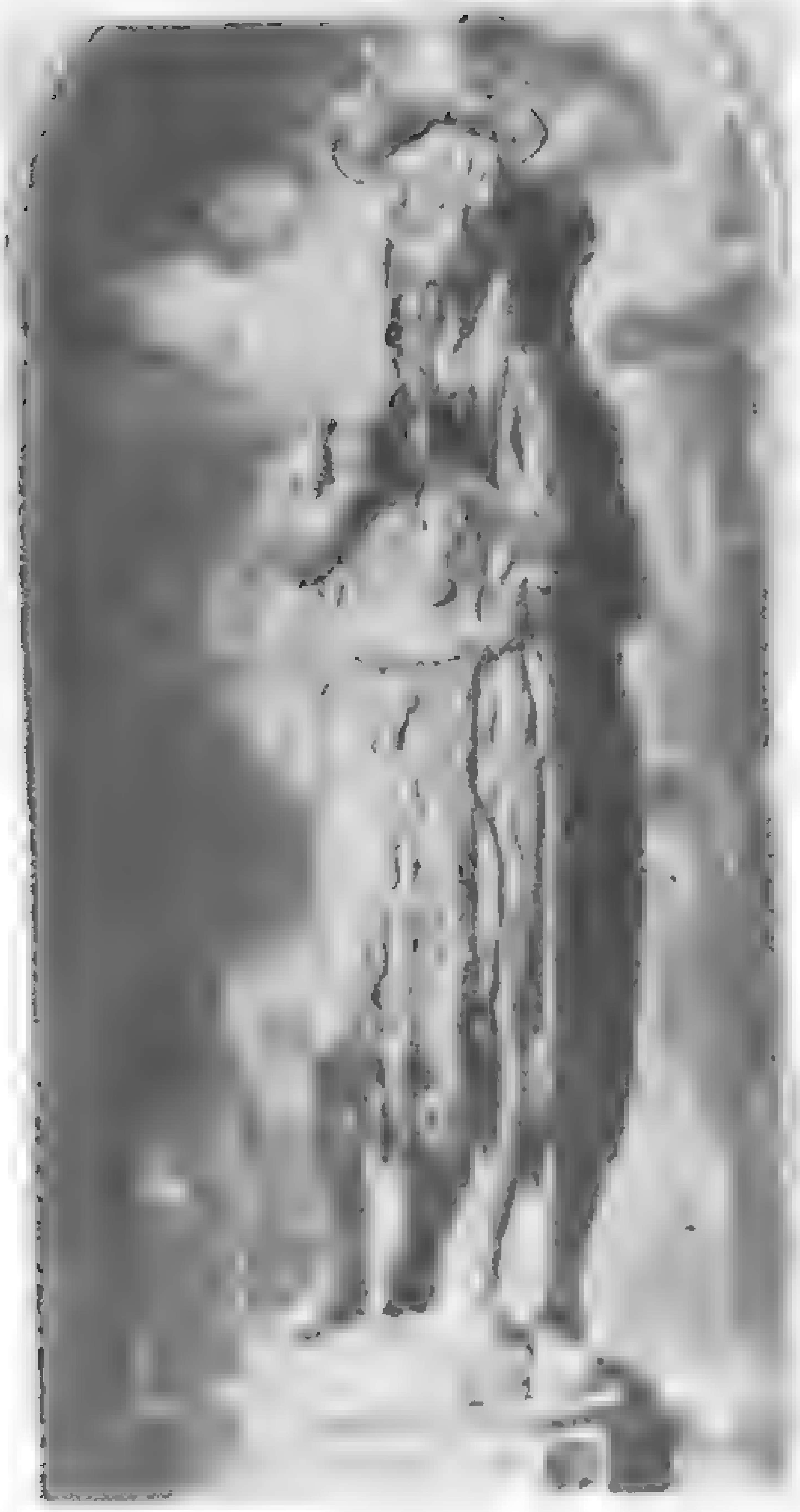
24. Piero della Francesca:
Învierea lui Cristos, detaliu

25. Jan van Eyck:
Familia Arnolfini

26. Piero della
Francesca:
Legenda crucii, Dovada adevăratei cruci,
detaliu

27. Piero della Francesca: *Legenda crucii, Heraclius readuce crucea la Ierusalim*

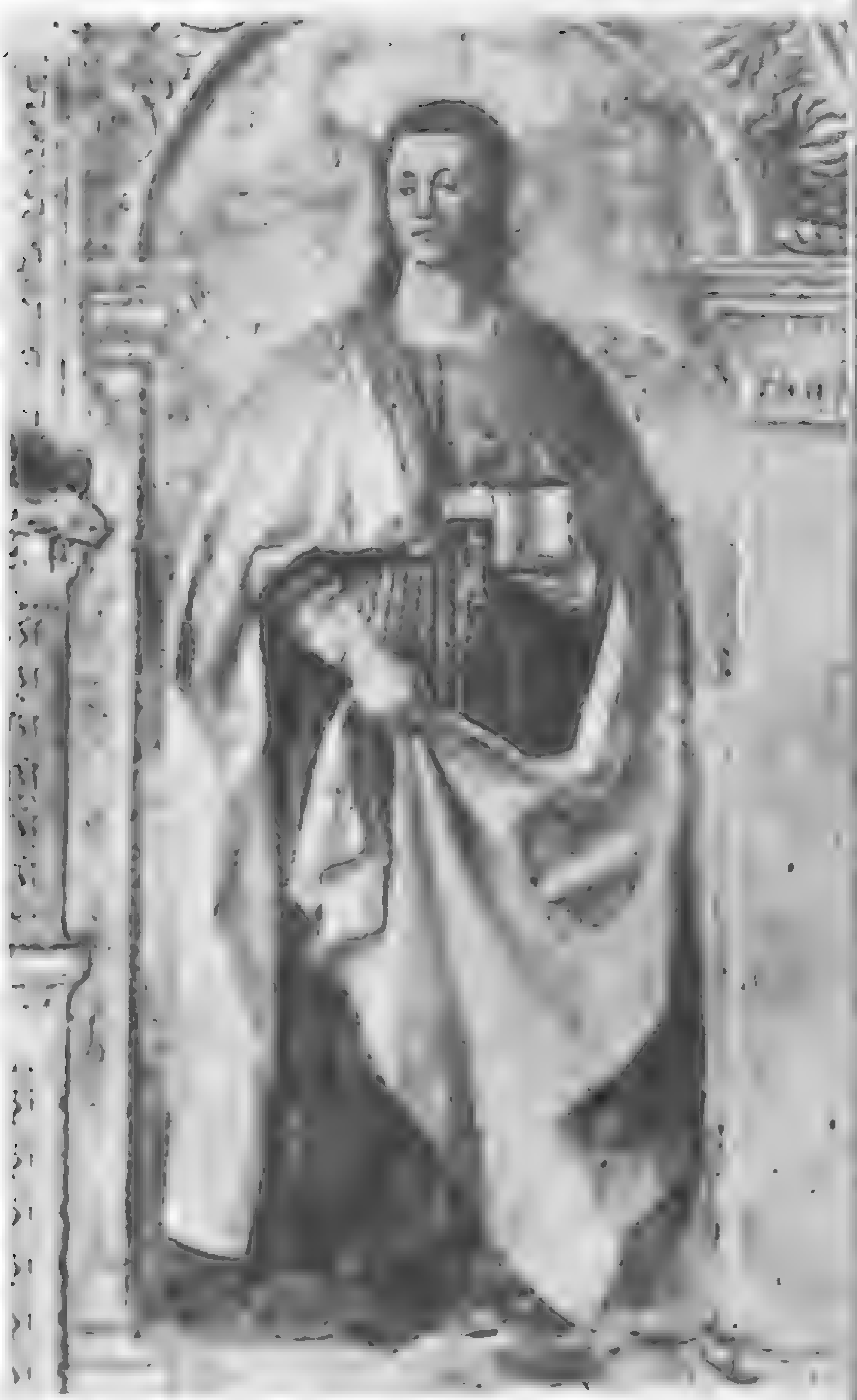
28. Piero della Francesca: *Botezul lui Cristos, Îngerii*, detaliu



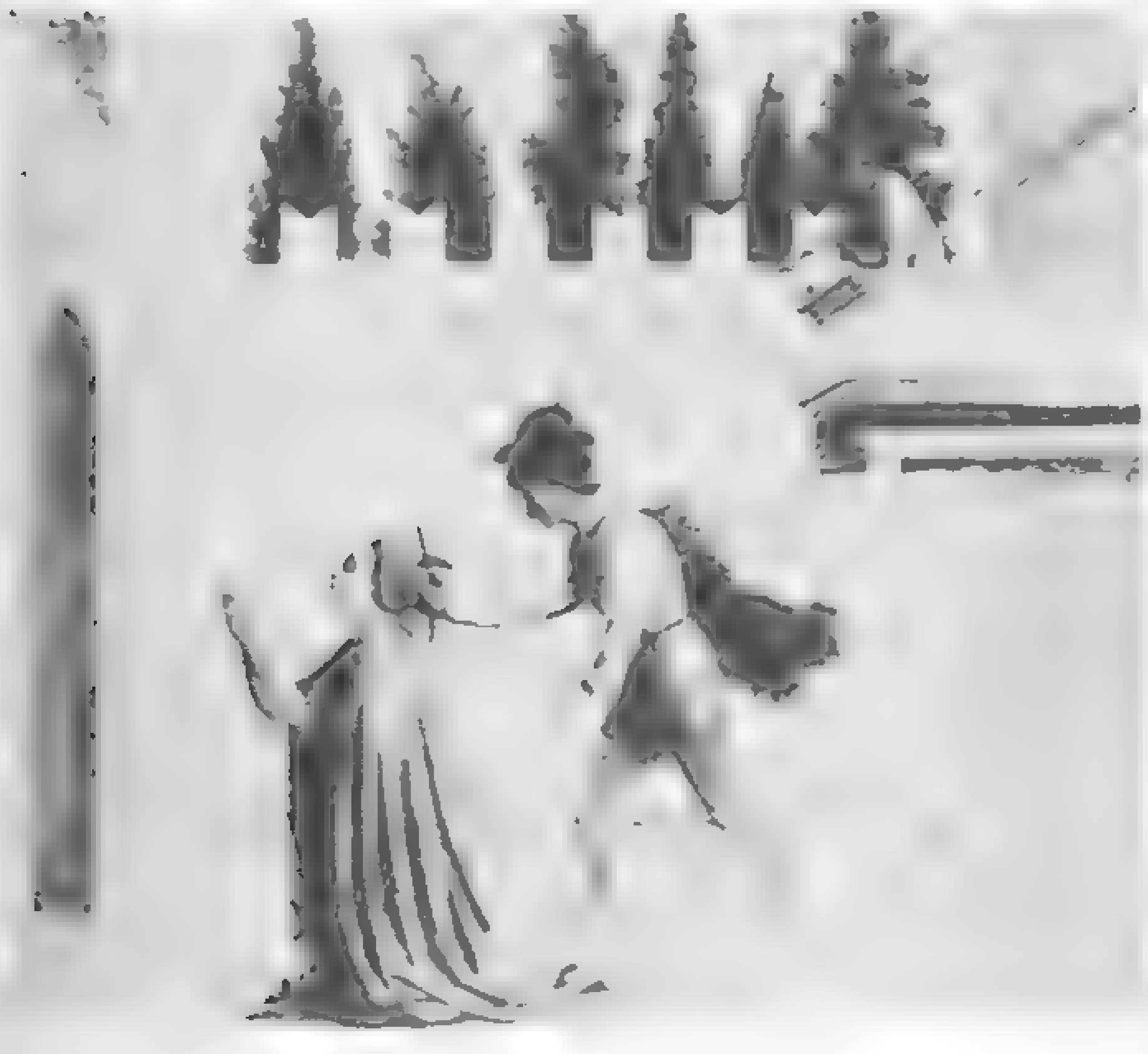
29. Donatello:
Sfînta Maria
Magdalena

30. Masaccio:
Adam şi Eva izgoniţi din Paradis

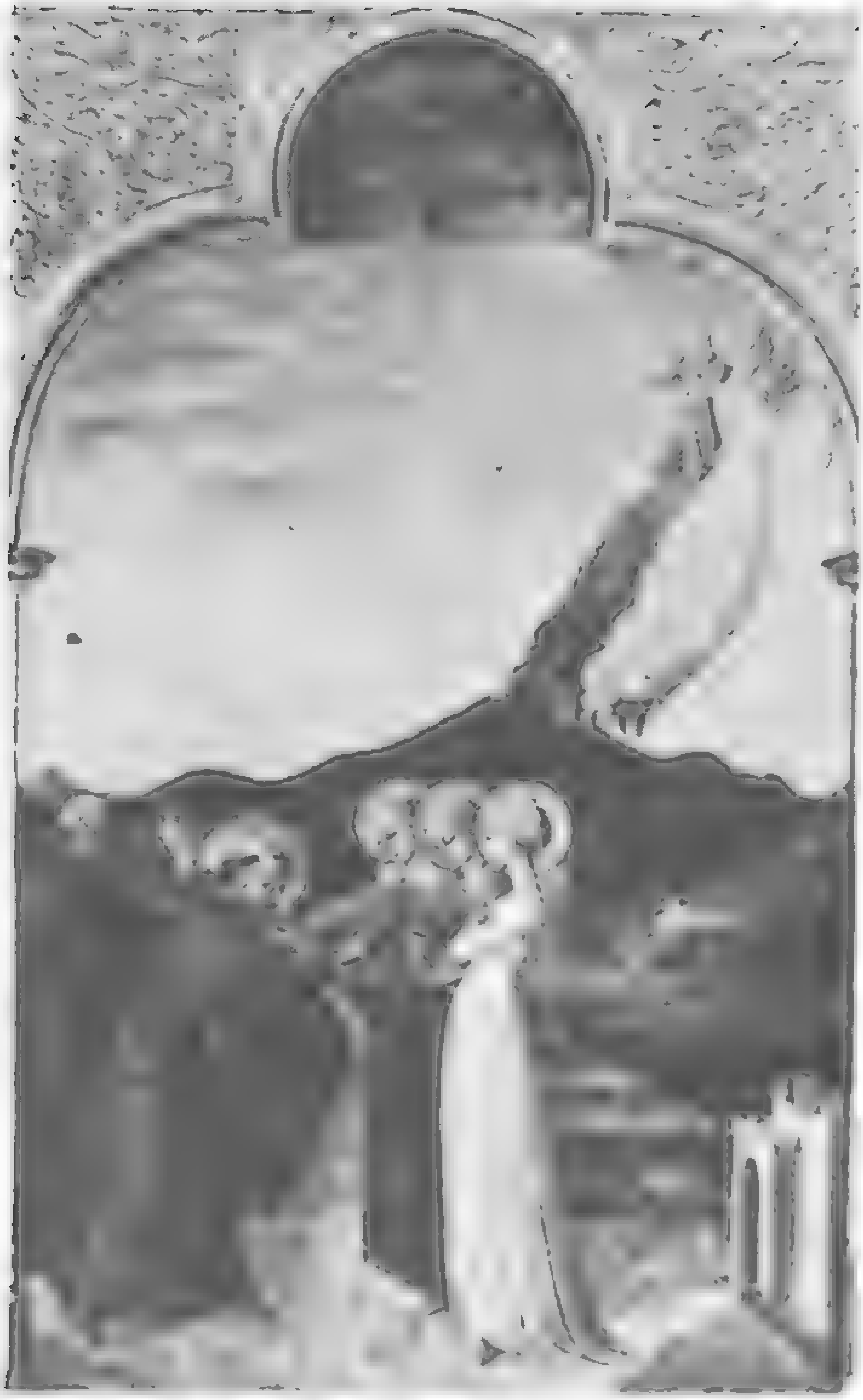
31. Fraţii
Limbourg:
Prea bogatele ore
ale ducelui de Berry,
Luna august,
detaliu



32. Piero della Francesca: *Sfînta Maria Magdalena*

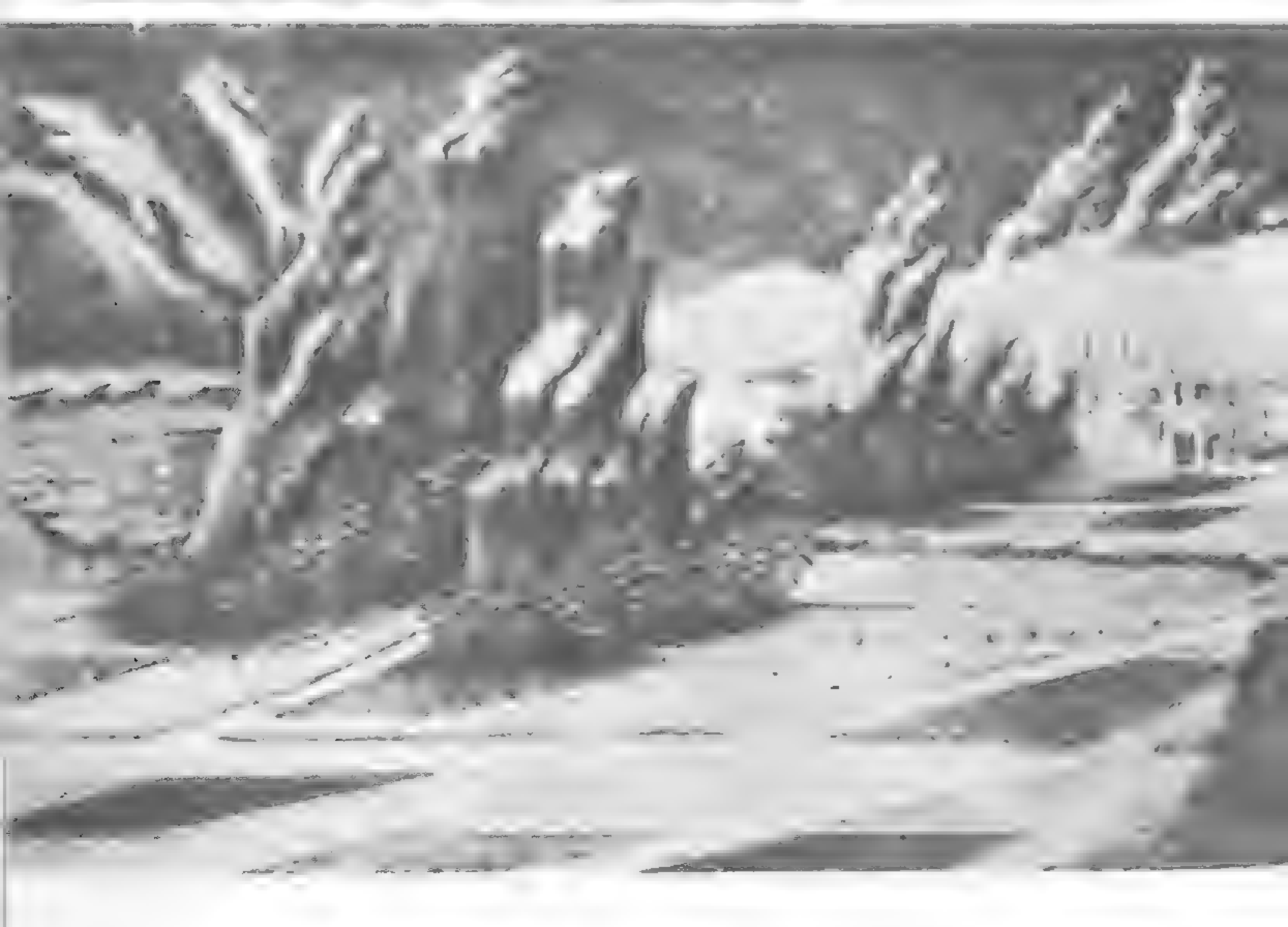


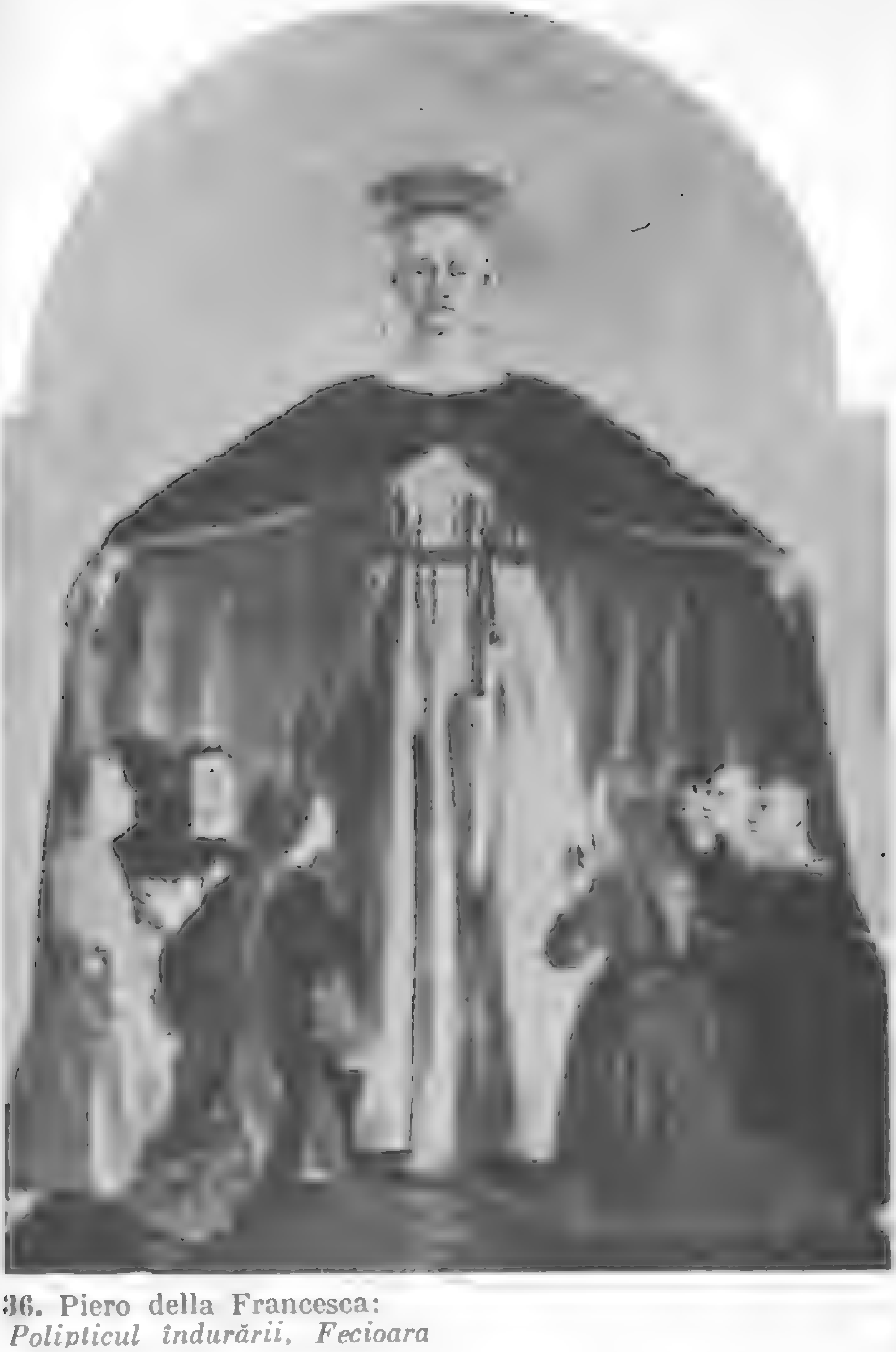
33. Domenico Veneziano: *Martiriul Sfintei Lucia*



34. Sassetta:
Căsătoria mistică a Sfîntului Francisc din Assisi

35. Giovanni di Paolo:
Scenă din viața Sfîntului Ioan Botezătorul, detaliu

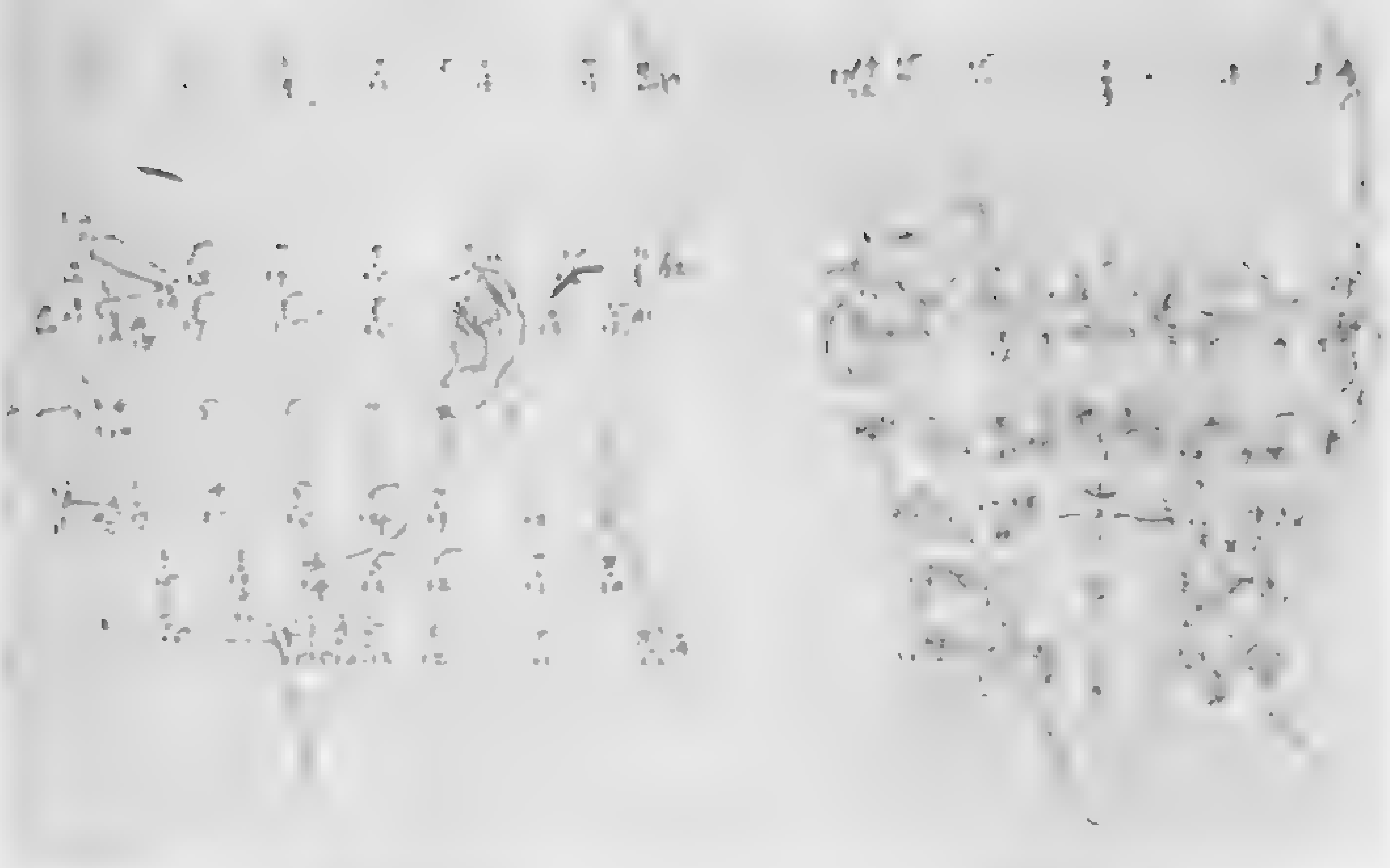




36. Piero della Francesca:
Polipticul îndurării, Fecioara

37. Enguerrand Charonton: *Fecioara îndurării*, detaliu

38. Piero della Francesca: *Polipticul îndurării*, detaliu, (*Sfîntul Sebastian și Sfîntul Ioan*)



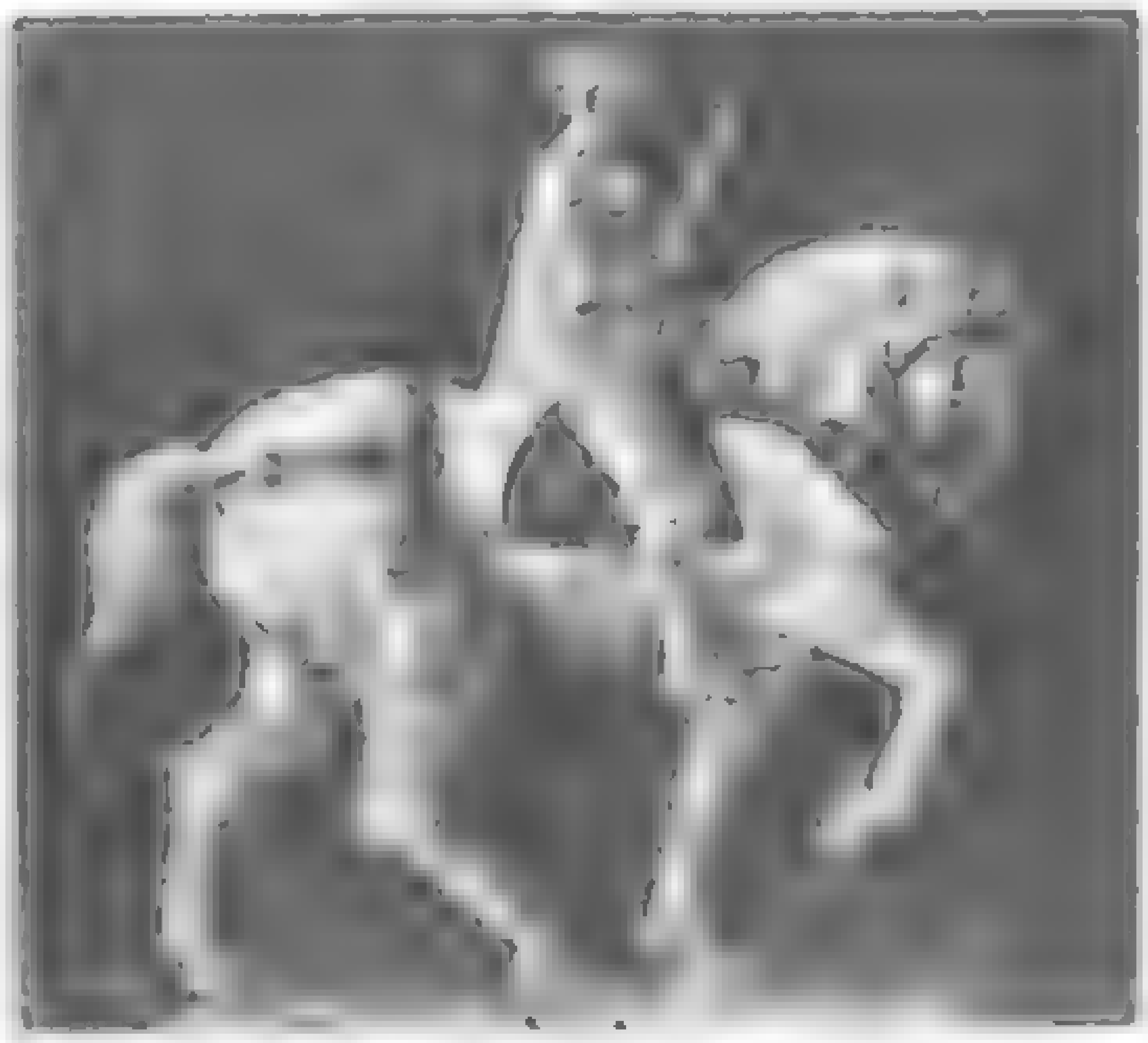
39. Piero della Francesca:
Studii de capete din tratatul *De Prospectiva Pingendi*

40. Pisanello.
Sfintul Gheorghe eliberind-o pe prințesa din Trebizonda, detaliu

41. Piero della Francesca:
Legenda crucii, Demnitarii lui Solomon

42. Piero della Francesca:
Legenda crucii, Însoțitoarele reginei din Saba

43. Paolo Uccello: *Monumentul lui John Hawkwood*, fragment



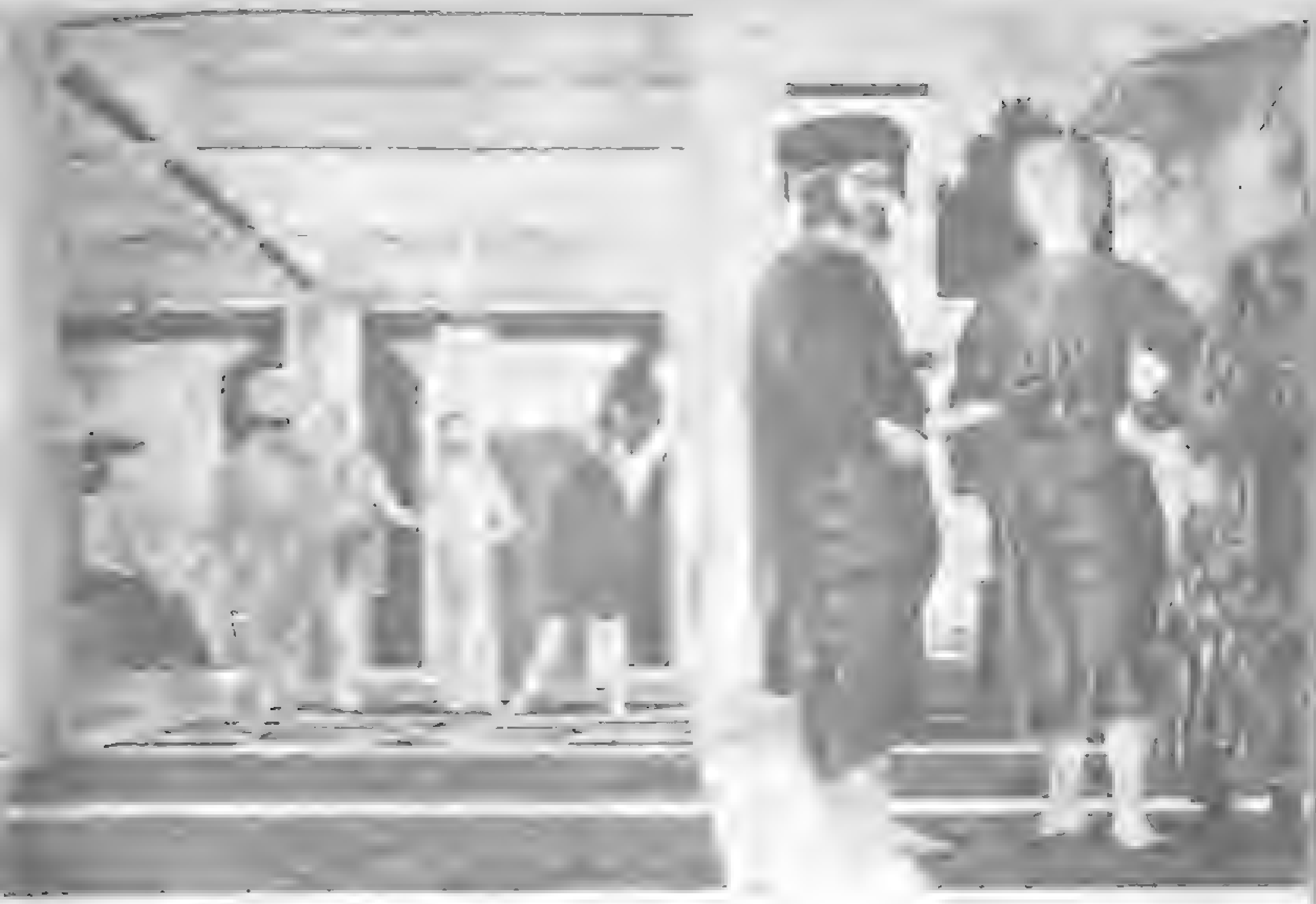
44. Paolo Uccello: *Bătălia de la San Romano*, detaliu

45. Pisanello:
Desfriul

46. Piero della Francesca:
Legenda crucii, Înfringerea lui Cosroe, detaliu

47. L. B. Alberti: *Biserica San Francesco (Tempio Malatestiano)*

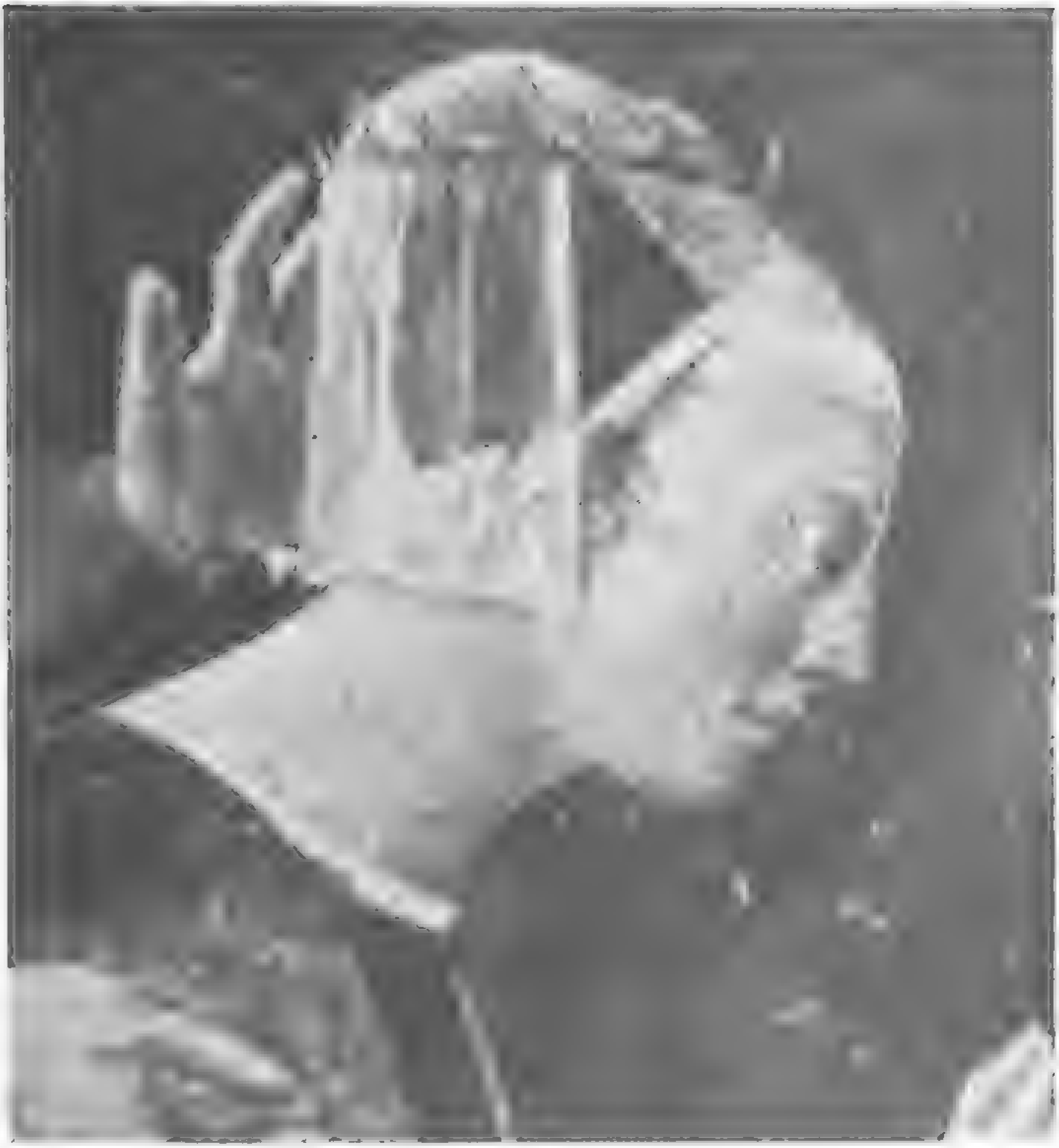
48. Piero della Francesca: *Legenda crucii, Set*



49. Piero della Francesca:
Biciuirea lui Cristos

50. *Perspectivă arhitecturală*

51. Piero della Francesca:
Legenda crucii, Regina din Saba, detaliu

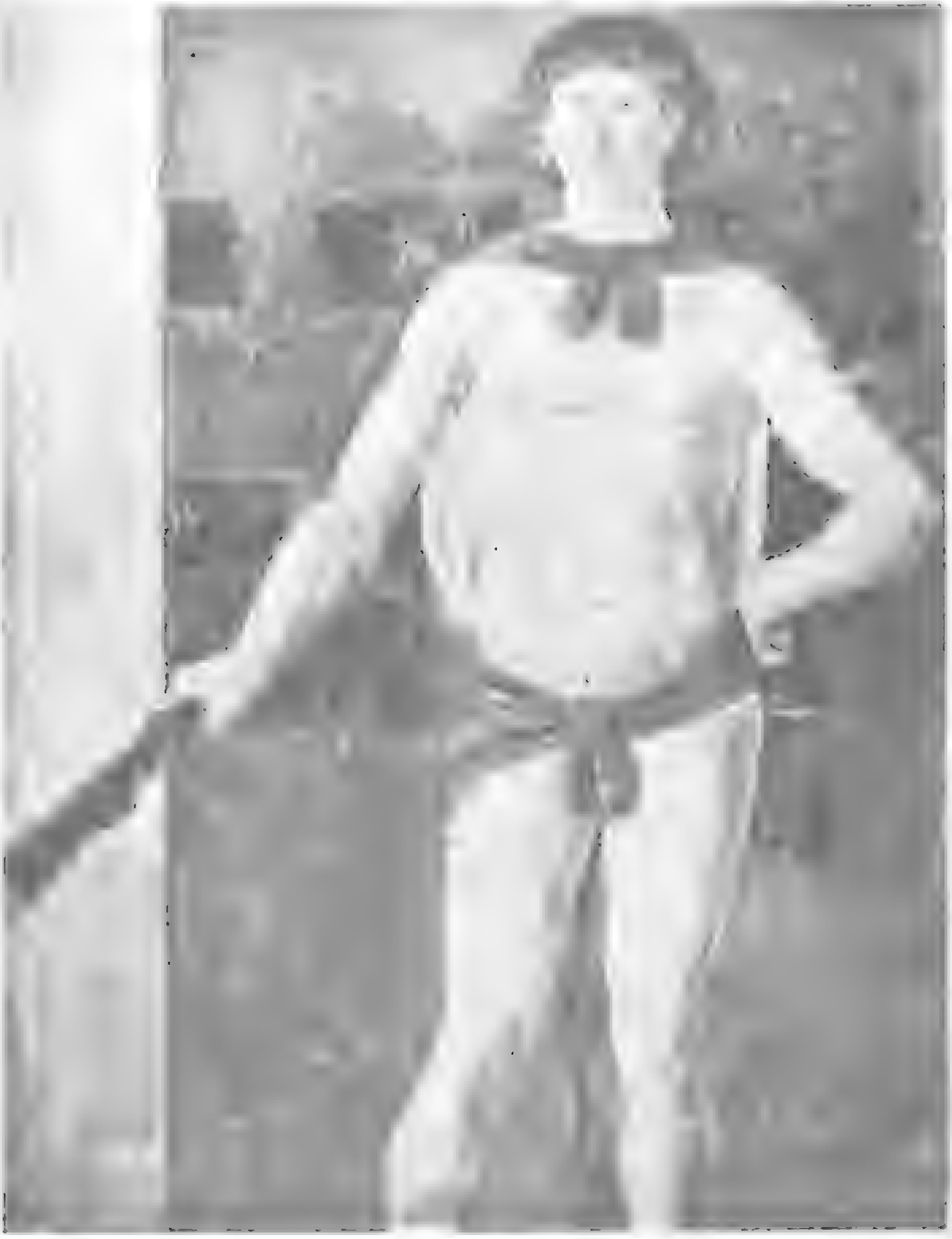


52. Piero della Francesca: *Legenda crucii, Înfrîngerea lui Cosroe,* detaliu

53. Giotto: *Nedreptatea*

54. Botticelli: *Calomnia*, detaliu

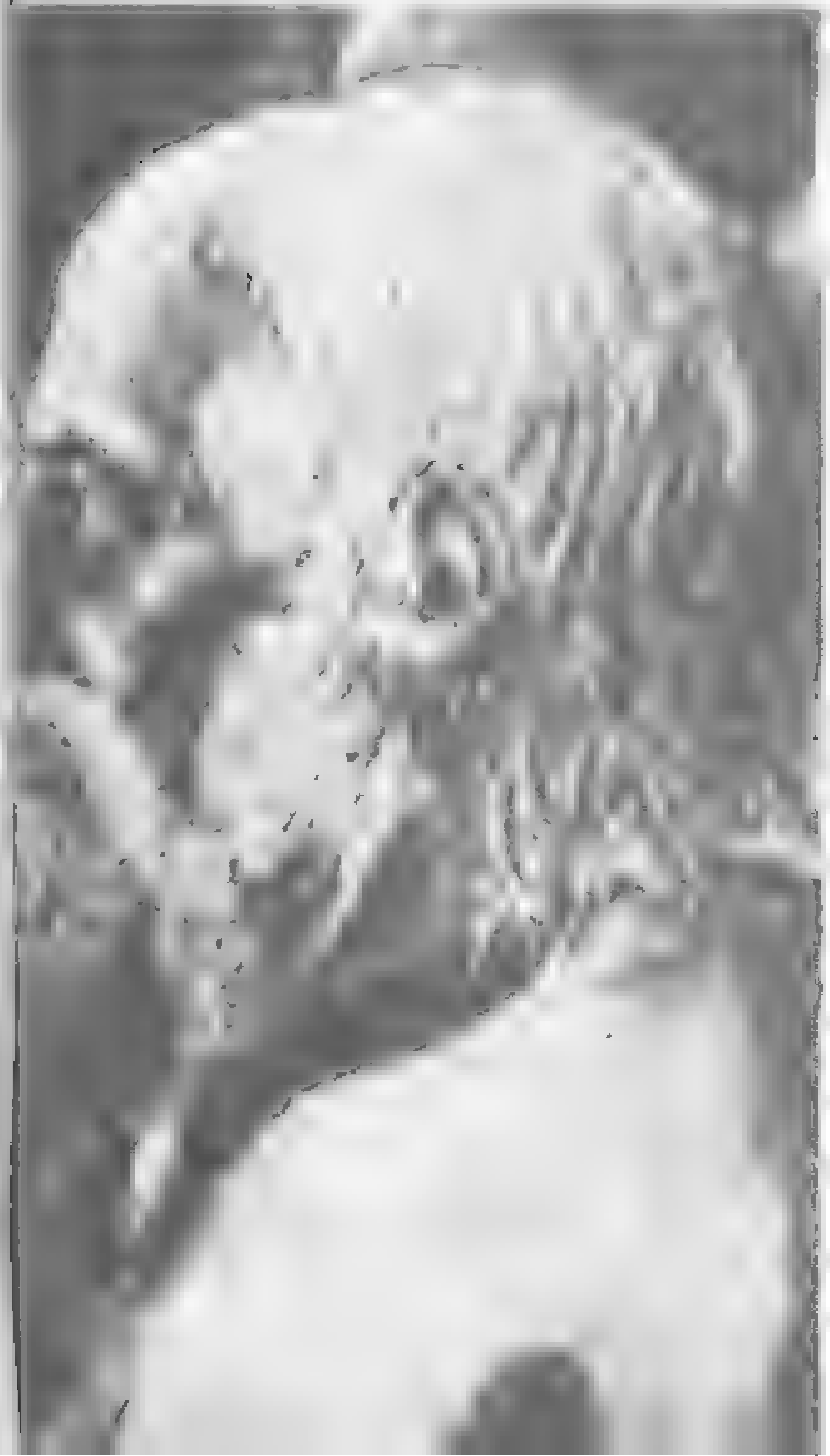
55. Piero della Francesca.
Legenda crucii. Însoțitoarele reginei din Saba, detaliu



56. Piero della Francesca: *Hercule*

57. Piero della Francesca: *Învierea lui Cristos*, detaliu, *Soldații adormiți*

58. Piero della Francesca: *Legenda crucii, Moartea și îngroparea lui Adam,* detaliu *(Adam)*

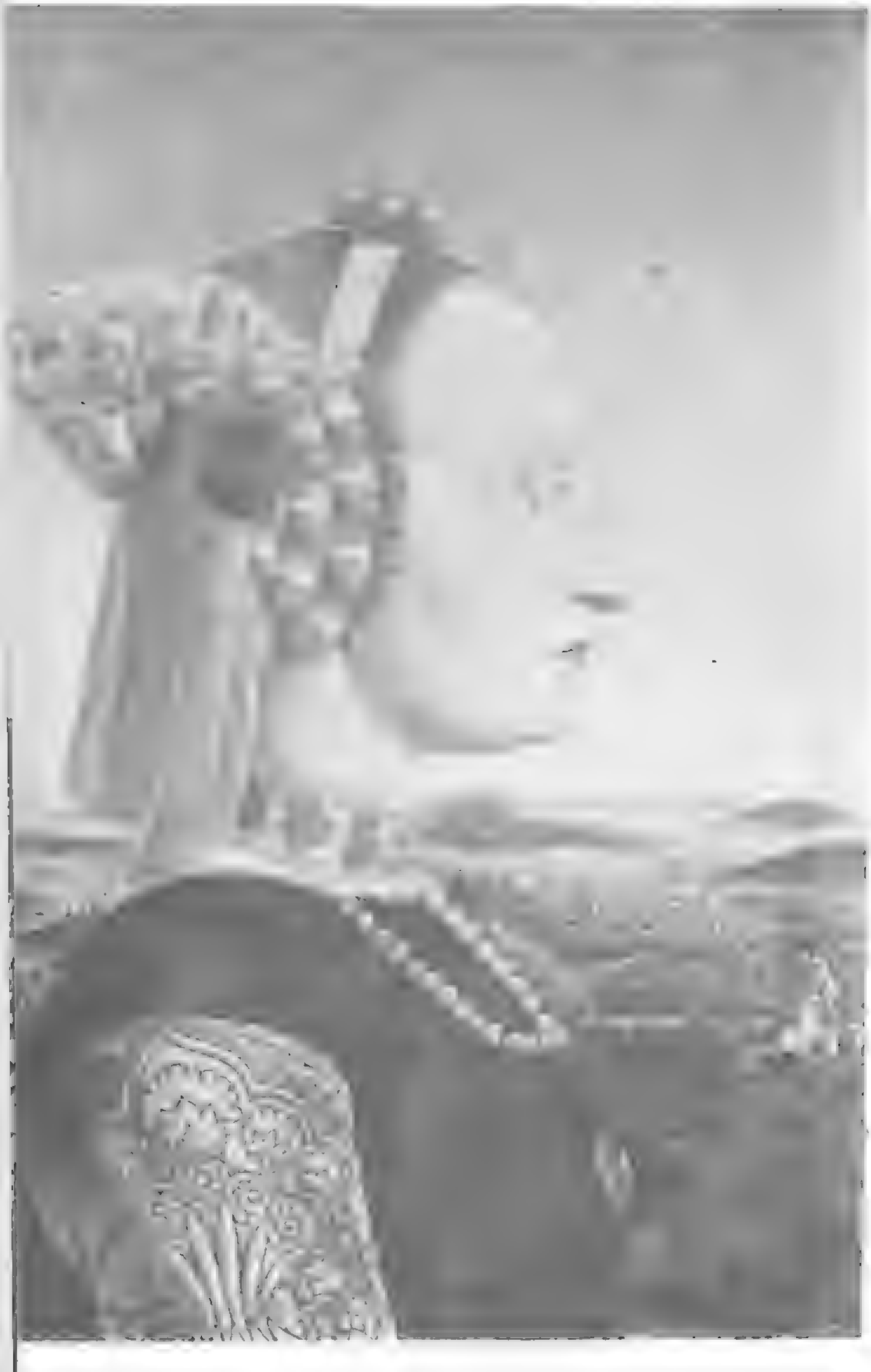


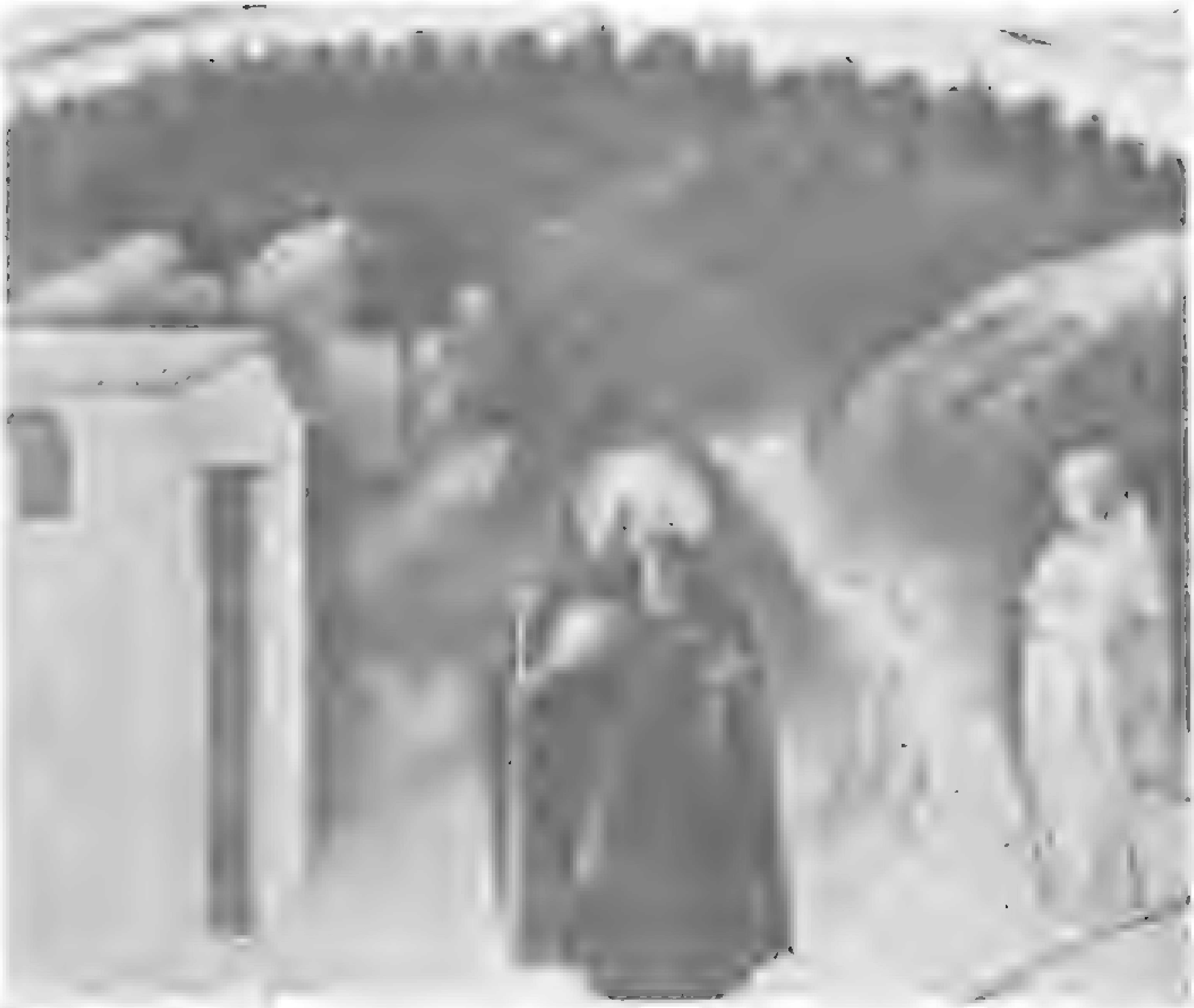
59. Piero della Francesca: *Legenda crucii, Moartea și ingroparea lui Adam,* detaliu *(Eva)*

60. Piero della Francesca: *Madona Nașterii*, detaliu

61. Piero della Francesca: *Legenda crucii*, *Bunavestire*, *Fecioara*, detaliu

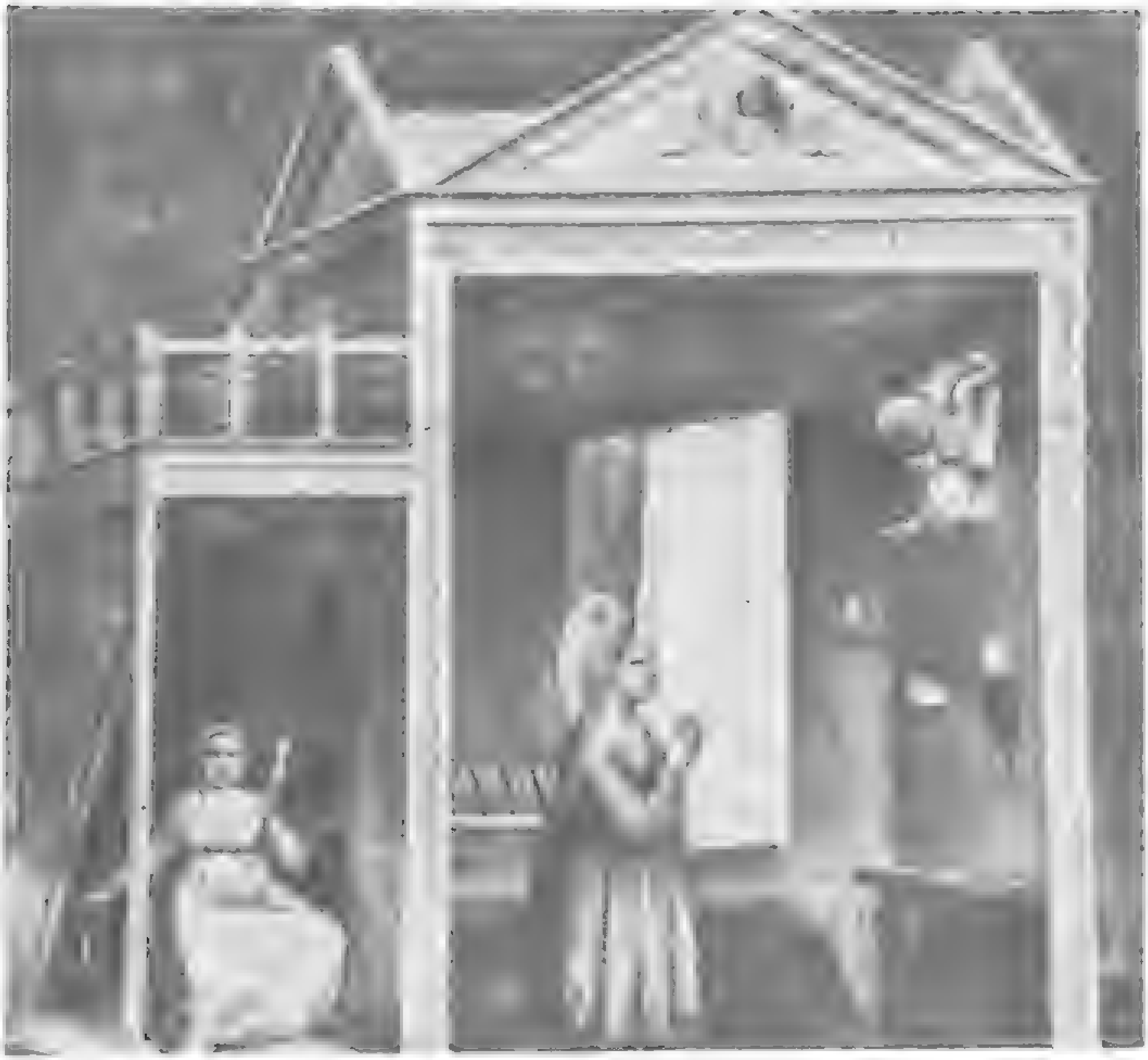
62. Piero della Francesca:
Battista Sforza şi Federico da Montefeltro, ducesa şi ducele de Urbino, diptic





63. Sassetta:
Ispitirea Sfîntului Antonie

64. Giotto:
Vestirea Sfintei Ana



65. Piero della Francesca:
Pala Brera, detaliu

66. Piero della Francesca:
Dovada adevăratei cruci, Biserica „albertiană“

67. Jan van Eyck: *Fecioara cancelarului Rolin,* detaliu

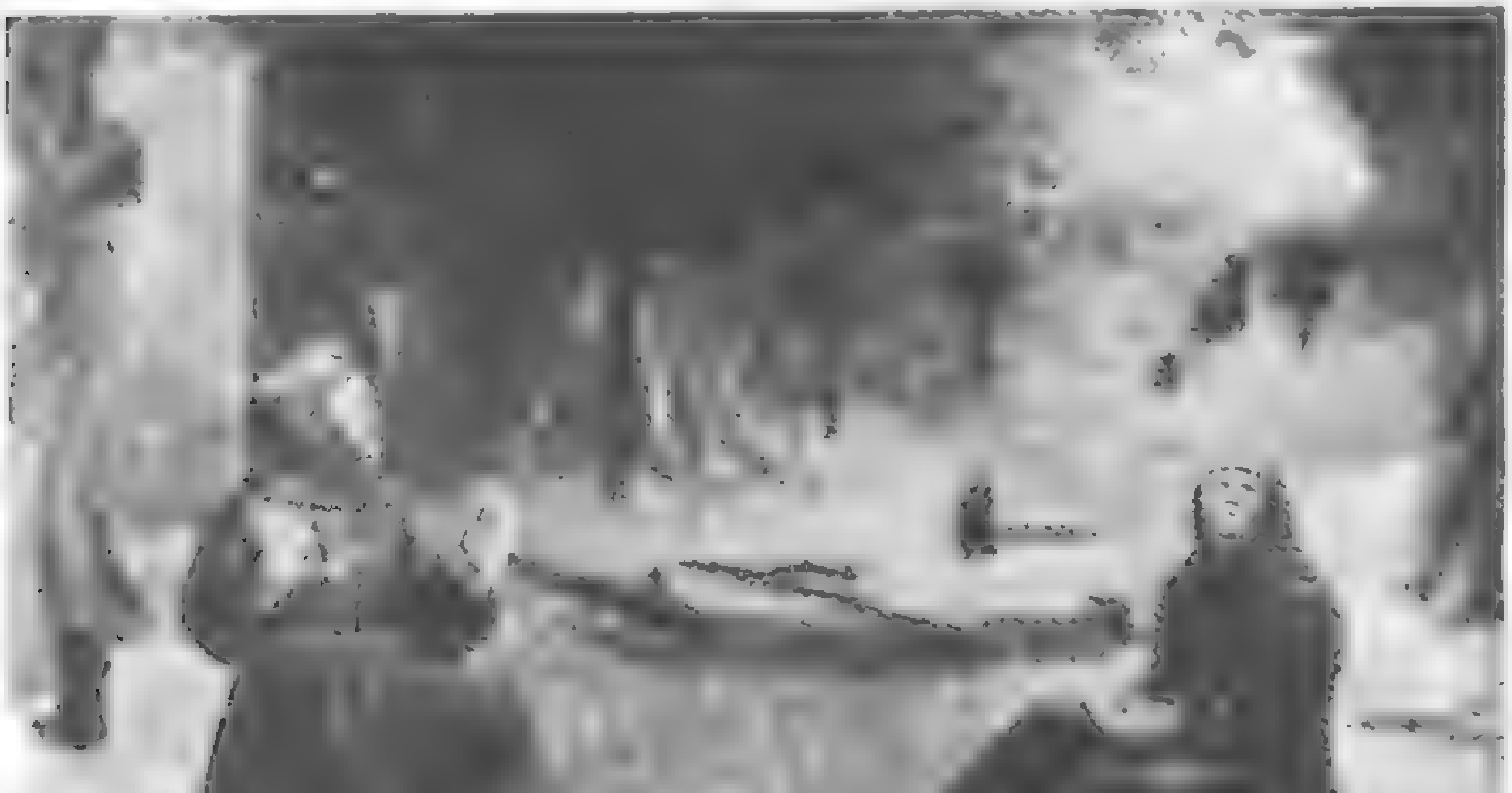
68. Piero della Francesca:
Triumful lui Federico da Montefeltro, reversul dipticului (il. 62)

69. Piero della Francesca:
Legenda crucii, *Inventarea crucii*, detaliu *(Ierusalim)*

70. Piero della Francesca:
Triumful Battistei Sforza, reversul dipticului (il. 62)

71. Piero della Francesca:
Botezul lui Cristos, detaliu *(arborele și cerul)*

72. Piero della Francesca:
Polipticul de la Perugia, predela, *Sfîntul Francisc primind stigmatele*

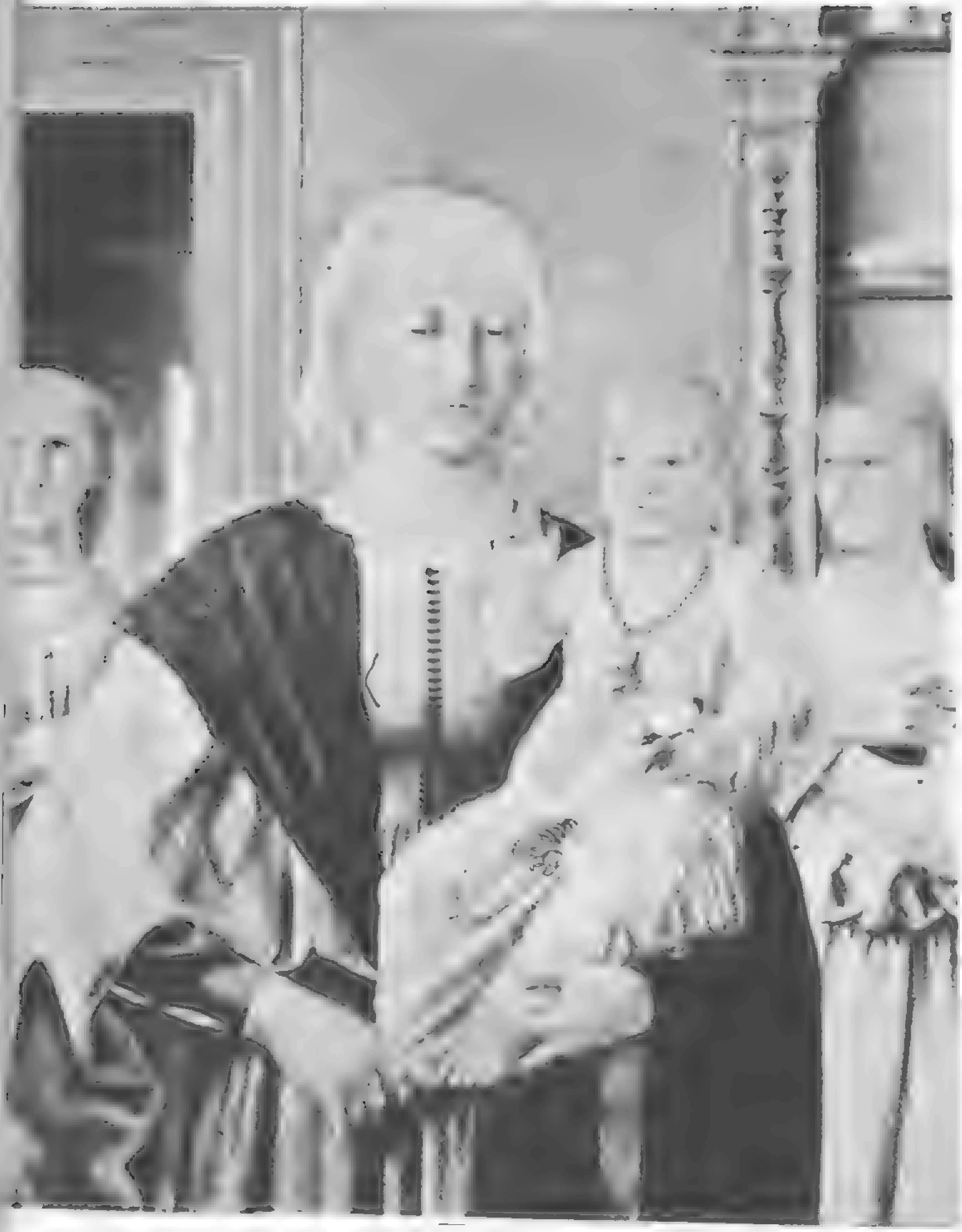


73. Piero della Francesca:
Nașterea, detaliu *(acoperișul staulului)*

74. Piero della Francesca:
Polipticul de la Perugia, Bunavestire

75. Piero della Francesca:
Polipticul de la Perugia, panoul central, *Fecioara și Pruncul, cu sfinți*

76. Piero della Francesca:
Madonna di Sinigaglia

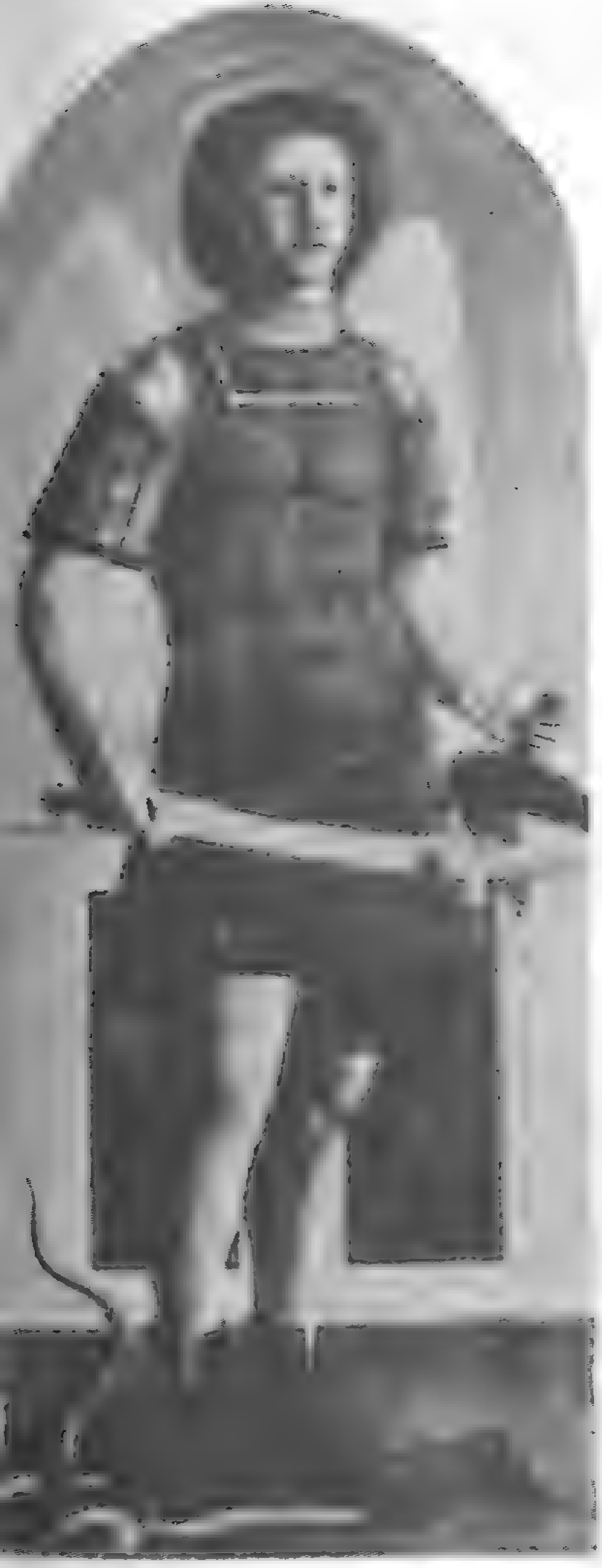


77. Piero della Francesca: *Naşterea*

78. Jean Fouquet: *Juvénal des Ursins*

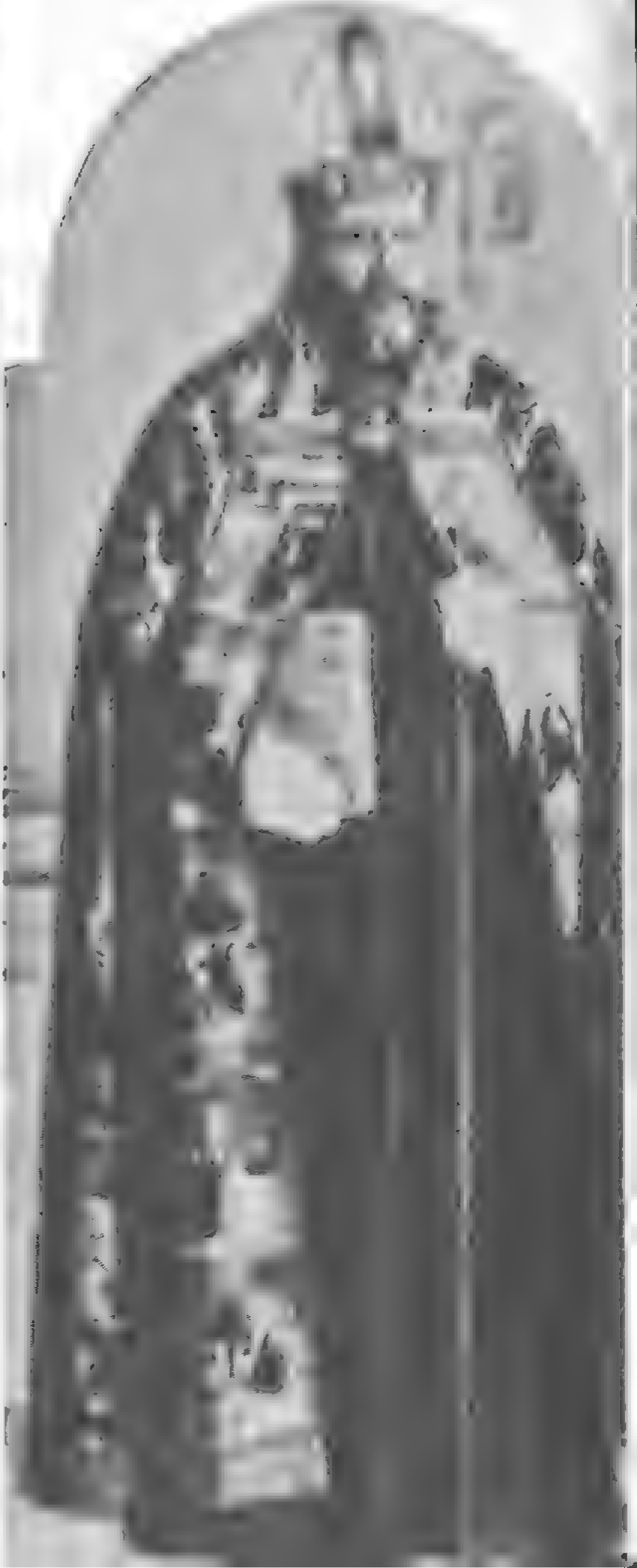
79. Piero della Francesca:
a. *Sfîntul Nicolae din Tolentino* (Milano)

b. *Sfînt citind* (Londra)

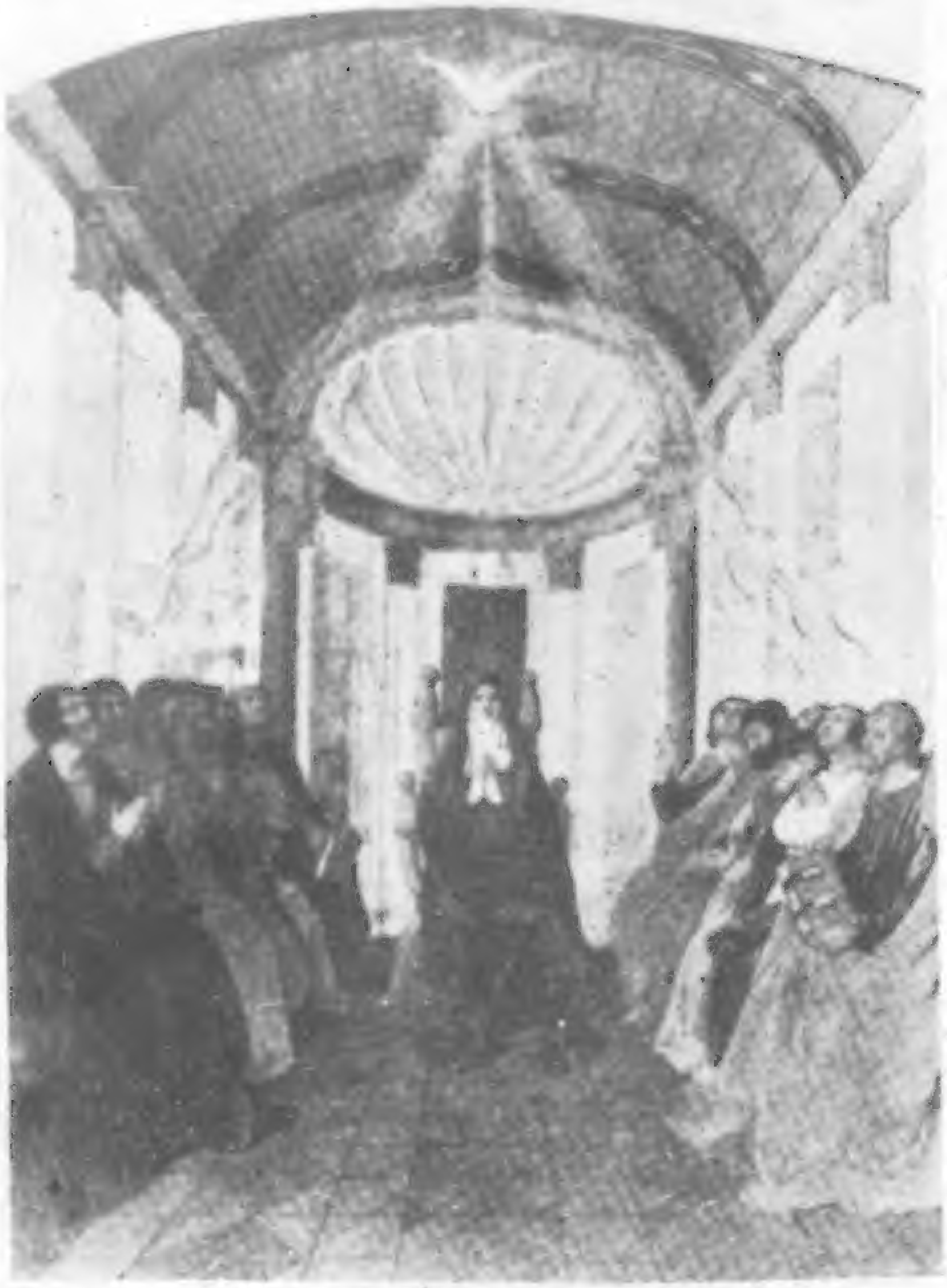


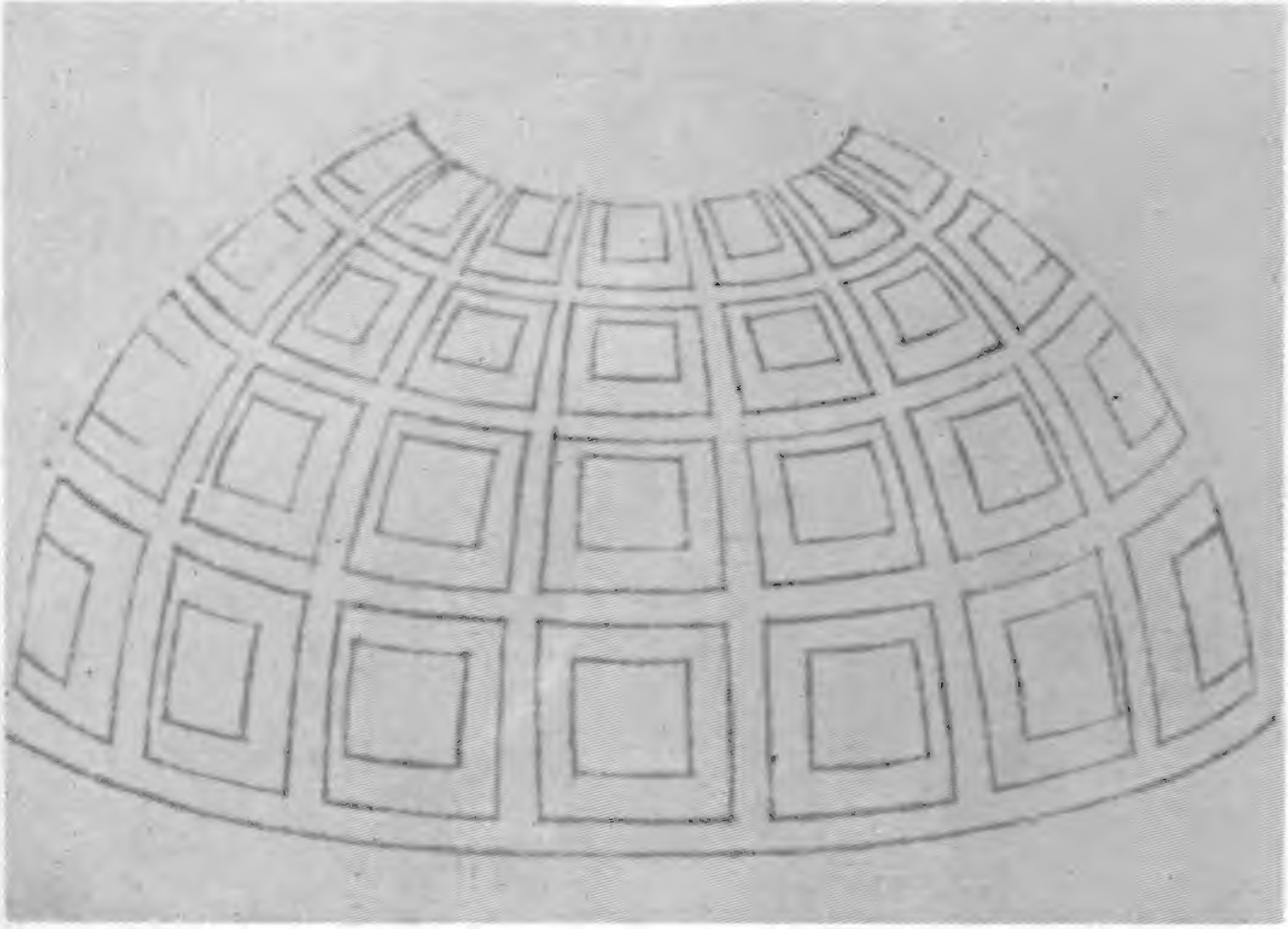
c. *Sfîntul Mihail*
(New York)

d. *Sfîntul Augustin*
(Lisabona)



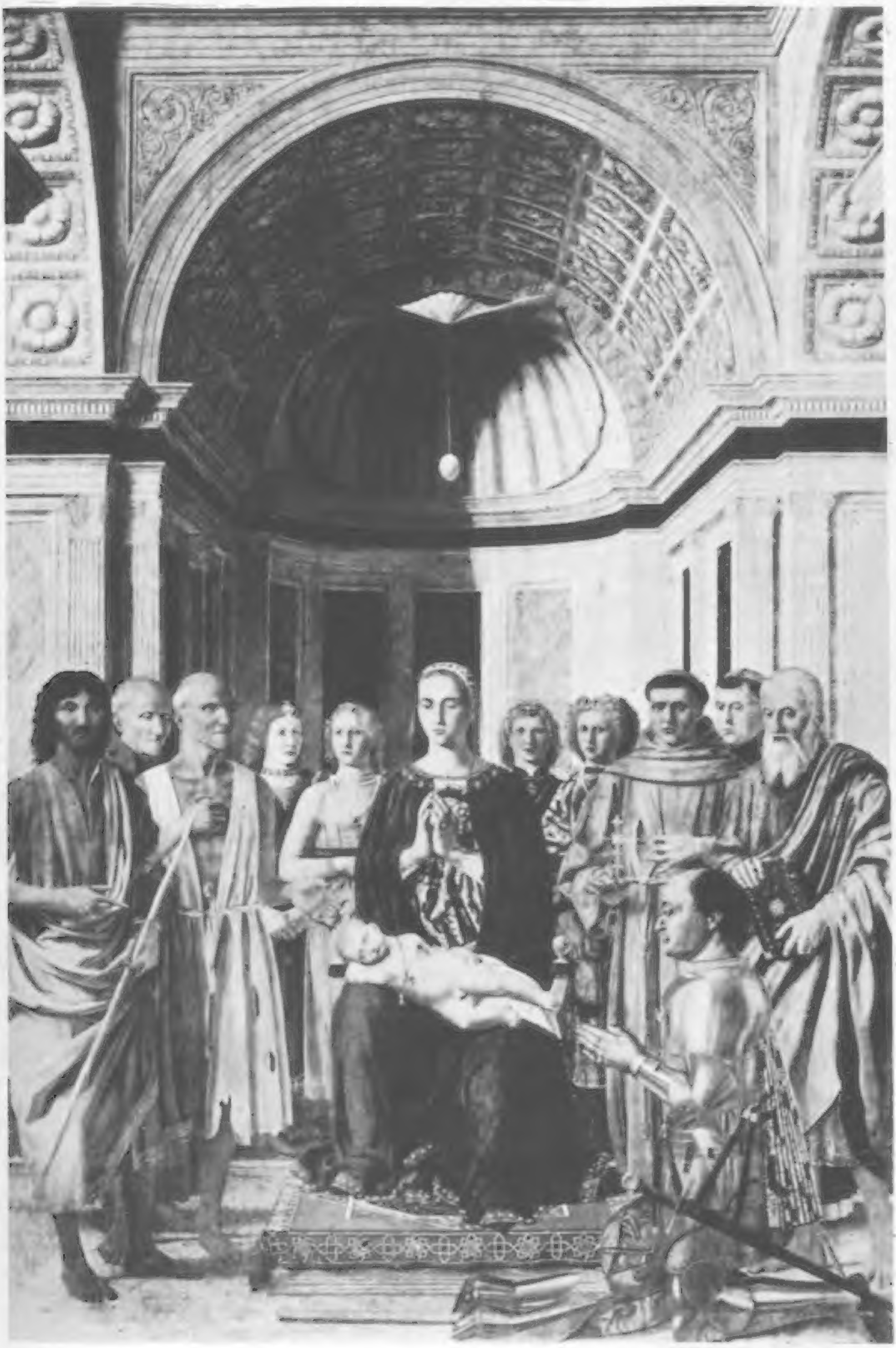
80. Jean Fouquet
Orele lui Étienne Chevalier, Rusaliile

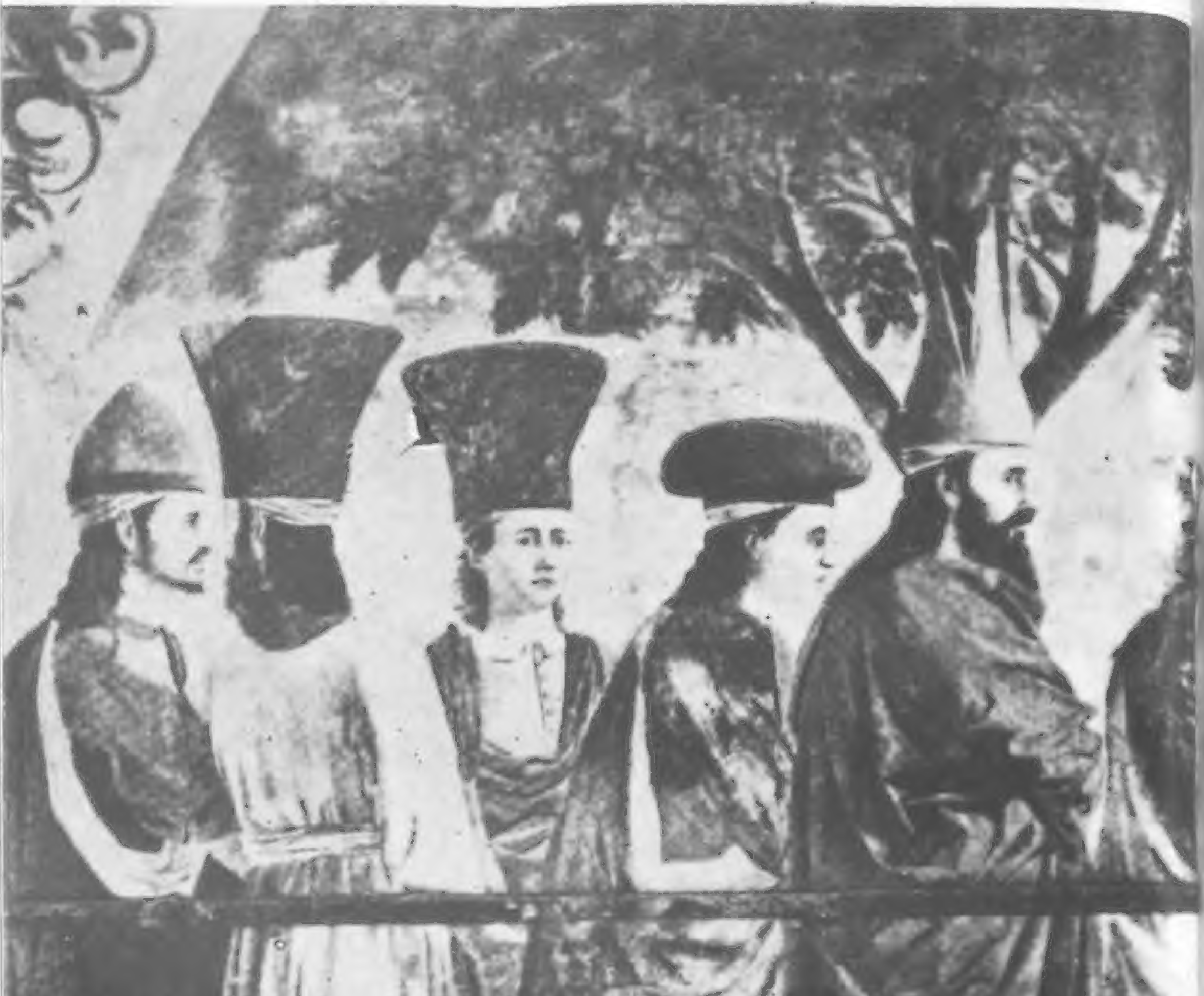




81. Piero della Francesca:
Epură de arhitectură, din tratatul *De Prospectiva Pingendi*

82. Piero della Francesca:
Fecioara și Pruncul, cu sfinți, îngeri și Federico da Montefeltro





83. Piero della Francesca:
Legenda crucii. Escorta lui Heraclius

Biblioteca de artă

347

Biografii. Memorii. Eseuri

piero della francesca

Piero della Francesca (1410/1420 — 1492) „exprimă cu claritate ceea ce Alberti înțelege prin *concinnitas*, un moment de perfect echilibru, de arhitecturare exactă a raporturilor dintre ființe, a vieții interioare și a vieții concrete. El reprezintă un punct culminant în istoria stilului sau, mai curînd, al gîndirii monumentale".

HENRI FOCILLON

Lei 11